

Alfred L. Cohen.

LÉO TAXIL

DIANA VAUGHAN

ET

L'ÉGLISE ROMAINE

HISTOIRE D'UNE MYSTIFICATION

ANGERS. — IMP. ORIENTALE A. BURDIN ET Cie.

HENRY-CHARLES LEA

LÉO TAXIL
DIANA VAUGHAN
ET
L'ÉGLISE ROMAINE

HISTOIRE D'UNE MYSTIFICATION

Faut-il rappeler, à notre honte, la créance qu'ont rencontrée, chez les catholiques, les inventions de M. Léo Taxil, son roman de Diana Vaughan, et toutes les sornettes du palladisme et de l'occultisme? Faut-il rappeler que des religieux, dans leurs journaux et dans des Revues prétendues savantes, des prédicateurs du haut de la chaire, se sont faits les échos et les garants de ces sottises?

Abbé Hemmer (*Semaine religieuse de Paris,* 1900, p. 214).

Prix : 0 fr. 50

EN DÉPOT
A LA
SOCIÉTE NOUVELLE DE LIBRAIRIE ET D'ÉDITION
17, RUE CUJAS, 17
PARIS

1901

LÉO TAXIL

DIANA VAUGHAN

ET

L'ÉGLISE ROMAINE

On a récemment prétendu que dans la pensée d'Anthony Sayer, de George Payne, du Dr Désaguliers et des autres fondateurs de l'Ordre maçonnique à Londres en 1717, l'objet de cette institution était de détacher de Rome toutes les nations catholiques et de préparer une union universelle des peuples sous l'hégémonie de la Grande-Bretagne. S'il est vrai que, sous le prétexte allégué de travailler au progrès de la tolérance, de la fraternité et de la concorde, ces hommes aient entretenu de si vastes desseins, ils durent éprouver une cruelle déception. En effet, leur première succursale sur le sol étranger fut la « Loge » de Paris, fondée à Saint-Germain-en-Laye, en 1725, par Lord Derwentwater, le Chevalier Maskelyne, le Dr Ramsay et divers autres Jacobites, auxquels le mystère de l'Ordre offrait un voile propice aux complots catholiques contre la maison de Hanovre. Le développement de l'institution sur le continent est dû en grande partie aux Stuarts exilés, qui s'en promettaient beaucoup d'avantages pour leur politique toute dévouée à Rome. Aussi s'explique-t-on difficilement que le Saint-Siège, presque dès l'origine, ait fait preuve, à l'égard de la Franc-Maçonnerie, d'une hostilité acerbe, dont la conséquence naturelle fut une animosité réciproque qui dure encore.

I

Hors de l'Angleterre et des colonies anglaises, la croissance de la Franc-Maçonnerie fut assez lente. Mais l'Église s'alarma très vite et, en 1738, Clément XII condamna l'Ordre dans la bulle *In eminenti*. Les seules raisons alléguées de cette condamnation étaient le caractère secret de l'institution et le fait que des hommes de toutes religions pussent s'y rencontrer, ce qui autorisait les plus graves soupçons ; aussi les membres encouraient-ils une excommunication révocable par le pape seul, en même temps qu'il était enjoint aux évêques de les poursuivre et de les punir, comme « véhémentement » suspects d'hérésie.

Il est vrai que le Parlement de Paris refusa d'enregistrer la bulle et que l'autorité de cette mesure ne se fit guère sentir hors des États Pontificaux, si ce n'est en Espagne ; mais, à l'intérieur de ces États, la bulle fut rendue effective par un édit du cardinal-secrétaire, daté du 14 janvier 1739. Aux termes de cet édit, devaient être rigoureusement punis de mort non seulement tous les membres, mais quiconque encouragerait autrui à s'associer à l'Ordre ou en favoriserait en quelque manière la propagation, par exemple en louant un immeuble aux Maçons. Condamner à mort un propriétaire qui loue sa maison était assurément une mesure peu clémente. Heureusement, il n'y eut guère de sang versé ; la seule victime de la peine capitale fut, dit-on, un Français, qui avait écrit un livre sur la Franc-Maçonnerie.

En dépit de la réprobation pontificale, le poste de Grand-Maître fut accepté en France, en 1742, par Louis de Bourbon, comte de Clermont, prince du sang royal, et l'Ordre continua à croître dans ce pays. Lors du Jubilé de 1750, tant de pèlerins accoururent à Rome pour se faire absoudre de l'excommunication encourue de ce chef, que Benoît XIV s'émut et, le 18 mai 1751, lança la constitution *Pròvidas*, par laquelle il renouvelait et confirmait la bulle de Clément XII. Il faisait spécialement ressortir l'injure que constituait, à l'égard de la foi, l'association d'hommes appartenant à des religions différentes, et il invoquait le concours

de tous les princes catholiques pour l'exécution des ordres du Saint-Siège. Dans la suite, Rome paraît avoir cessé d'agir jusqu'au jour où, en 1789, le grand imposteur Cagliostro osa tenter de fonder une loge dans la Cité Sainte. Il fut arrêté le 27 décembre de la même année ; mais son procès devant l'Inquisition se prolongea jusqu'au 7 avril 1791, bien qu'il eût confessé et rétracté ses erreurs et qu'il eût offert de signer tout ce qu'on voudrait en vue de détromper ses disciples. Ce fut par ce moyen, sans doute, qu'il sauva sa tête, car la sentence portée contre lui constate qu'il a encouru la peine capitale prévue par l'édit de 1739, mais qu'une mesure spéciale de clémence a commué cette peine en l'emprisonnement à vie dans une forteresse. Emmuré au château de San Leone, Cagliostro mourut dans sa prison, probablement en 1795.

Le bouleversement causé par la Révolution française détourna de la Franc-Maçonnerie l'attention de la Papauté. Sous le règne de Napoléon Ier, l'Ordre était un trop précieux instrument de la politique impériale pour qu'on se permît d'y toucher. Mais dès que Pie VII fut raffermi dans la chaire pontificale, il lança, le 15 août 1814, le bref *Si antiqua*, que suivirent deux édits du Secrétaire d'État dirigés contre les Maçons. Jusqu'à cette époque, la Franc-Maçonnerie, si rudement attaquée, n'avait en apparence rien fait pour provoquer l'hostilité de l'Église ; mais un danger réel ne tarda pas à se manifester sous la forme d'un rameau de l'Ordre, la société secrète des Carbonari, organisation distincte, sans doute, et vouée à des desseins politiques bien arrêtés, mais constituée néanmoins sur le modèle de la Franc-Maçonnerie. Comme la secte prétendait n'être pas visée par les décrets de Clément et de Benoît, Pie VII lança, le 13 septembre 1821, la bulle *Ecclesiam*, étendant aux Carbonari les pénalités portées contre les Maçons et leur reprochant, entre autres crimes, de permettre à chaque membre de conserver ses opinions religieuses, ce qui constituait un scandale intolérable. Léon XII, dans sa bulle *Quæ graviora*, du 12 mai 1825, nous dit qu'au lendemain de son élection il a diligemment porté son attention sur ces sectes et cons-

tată qu'elles se propageaient et menaçaient la paix européenne. C'est pourquoi il publie à nouveau les décrets de ses prédécesseurs et presse instamment les princes et prélats de veiller à la répression du mal. Pie VIII, à son tour, lança, le 21 mai 1829, l'encyclique *Traditi*, confirmant les déclarations antérieures des Papes contre ces sociétés secrètes « d'où ont surgi, comme des profondeurs de l'abîme, des maux si pernicieux pour la religion et pour l'État ». Quant à l'encyclique *Mirari vos*, publiée par Grégoire XVI le 15 août 1832, on la considère à tort comme dirigée contre la Franc-Maçonnerie ; en réalité, c'est plutôt une violente diatribe contre tout le progrès moderne et contre la pestilentielle folie de la « prétendue liberté de conscience ». Il est seulement fait allusion aux sociétés secrètes, qualifiées de « cloaques de sacrilège, de perversité, de blasphème, source première de toutes les calamités du temps ».

C'était, semble-t-il, devenu une habitude que chaque pontife nouvellement élu signalât son avènement par quelque manifestation de ce genre. Pie IX, dans son encyclique *Qui pluribus*, du 9 novembre 1846, reitérait contre ces associations clandestines l'anathème fulminé par ses prédécesseurs et en ordonnait la rigoureuse application. Les douloureuses épreuves qu'il subit pendant les vingt années qui suivirent expliquent la rage qu'il exhala contre la Franc-Maçonnerie dans son allocution *Multiplices inter*, du 25 septembre 1865. Il attribue à cette institution malfaisante les guerres et les séditions qui ont bouleversé l'Europe et causé tant de maux à l'Église; si les déclarations du Saint-Siège n'ont pu arrêter la propagation de la Franc-Maçonnerie, la faute en est aux ignorants qui croient cette association inoffensive et charitable, et disent que la religion n'a rien à en redouter. Le pape se voit donc contraint de lancer une nouvelle condamnation et de confirmer les peines fixées par les constitutions apostoliques antérieures. Bien entendu, l'importante bulle *Apostolicæ Sedis*, du 12 octobre 1869, portait contre les Maçons, les Carbonari et toutes les sociétés similaires les excommunications *latæ sententiæ*, qui ne peuvent être levées que par le Saint-

Siège. Finalement, dans l'épître *Scite profecto*, du 14 juillet 1873, le pape, donnant un exemple qui fut ensuite trop bien suivi, attribue à Satan la fondation de la Franc-Maçonnerie ; ce ne peut être que le Démon, dit-il, l'éternel adversaire de Dieu, auquel incombe cette responsabilité ; c'est lui qui a institué la secte et qui s'emploie à la faire prospérer !

Plus tard, le Grand-Orient de Paris sembla justifier en quelque mesure ces accusations, lorsqu'il élimina des conditions nécessaires à l'admission la croyance en Dieu et en l'immortalité de l'âme et déclara hautement que les conceptions métaphysiques n'avaient pas à intervenir dans les affaires de l'Ordre. Cette tolérance à l'égard de l'athéisme provoqua bientôt une scission : Albert Pike, Grand-Commandeur du Rite Écossais aux États-Unis, et le Prince de Galles, Grand-Maître de la Franc-Maçonnerie anglaise, rompirent, par décrets, toute relation avec les Loges françaises. Léon XIII profita de cette occasion, et, le 20 avril 1884, dans la longue et minutieuse encyclique *Humanum genus*, entreprit de définir l'ensemble de la doctrine, des méthodes et des desseins de la Franc-Maçonnerie, afin qu'on en pût comprendre la nature malfaisante et y opposer une résistance efficace. Le résultat de l'enquête du Pape est condensé dans sa phrase initiale : « La race humaine est divisée en deux sections, dont l'une sert Dieu et le Christ, tandis que l'autre est le royaume de Satan et combat contre Dieu. » C'est à cette dernière qu'appartient l'Ordre maçonnique, puisqu'il s'efforce de renverser l'Église de Dieu pour restaurer le paganisme d'il y a dix-huit siècles, désir insensé où l'on peut reconnaître l'inlassable haine de Satan contre Dieu, l'insatiable soif de vengeance qui anime le Maudit. En termes solennels, le Pape ordonnait à tous les évêques du monde catholique de démasquer les Francs-Maçons et d'enseigner aux peuples ce qu'étaient en réalité ces sectaires, amis du Diable et ennemis de Dieu.

Une déclaration formelle et sans réserves, émanant ainsi de l'infaillible chef de l'Église, ne pouvait manquer de produire sur les fidèles une profonde impression. Le corollaire nécessaire de

cette thèse était d'attribuer à la Franc-Maçonnerie, comme aux Lucifériens d'autrefois, l'Adoration du Démon. Le fanatisme sincère et crédule s'empressa de développer ce thème. Le Père Joseph Müller de Vienne, dans ses *Geheimnisse der Hölle* (Secrets de l'Enfer), prouvait que la Franc-Maçonnerie était le culte organisé de Satan; Jean Kostka prétendait démontrer la même théorie dans son livre *Lucifer Démasqué*. L'évêque de Grenoble, M[gr] Fava, déclarait que la Franc-Maçonnerie n'était pas autre chose que la religion de Satan. L'archevêque Meurin, de la Société de Jésus, dans un ouvrage considérable, *La Franc-Maçonnerie, Synagogue de Satan*, déclare que Charleston est la Rome provisoire de la Synagogue satanique, que Satan y apparaît à ses représentants et leur donne des ordres; car le Grand-Maître du Concile Suprême de Charleston est le Pape, le Vicaire-général de Satan sur la terre. Les rites de ce culte infernal ne sont pas seulement réservés aux grands dignitaires : l'auteur anonyme de *La Loque noire* déclare que le candidat même, dès sa première initiation, apprend que Lucifer est le Vrai Dieu et, pour effacer le baptême chrétien, reçoit le baptême du feu, le baptême de Lucifer.

II

Cependant le fanatisme sincère ne fut pas seul à suivre l'impulsion donnée par l'encyclique *Humanum genus*. Le profit possible à tirer de la situation apparut promptement aux yeux d'un homme qui incarna admirablement, dans son cynisme versatile, la civilisation décadente de cette fin de siècle. Gabriel Jogand-Pagès, plus connu sous le pseudonyme de *Léo Taxil*, naquit à Marseille en 1854. Il reçut, en partie chez les Jésuites, une éducation soignée et, tout jeune, se consacra au journalisme. Il ne tarda pas à se faire remarquer par son audacieux mépris de la religion et par ses virulentes attaques contre certaines personnalités. En 1876, pour éviter les effets d'une condamnation à huit années de prison, il s'enfuit à Genève; une amnistie lui per-

mit de revenir en France et, en 1879, il s'établit à Paris, où ses violences contre le clergé lui valurent une série de poursuites et de condamnations, dont la plus lourde fut une amende de soixante-cinq mille francs pour un ouvrage scandaleux intitulé : *Les Amours secrètes de Pie IX*. Il fonda une librairie anti-cléricale; sa plume infatigable produisit une succession de livres irréligieux, dont beaucoup eurent un débit considérable. Puis il fit paraître un journal quotidien, l'*Anti-Clérical*, où il préconisait la fondation d'une ligue de libres-penseurs, association qu'il organisa en effet et qui compta bientôt dix-sept mille membres. Peu soucieux de la vérité, doué d'une imagination vive et d'une étonnante audace de parole, Léo Taxil acquit bientôt la réputation d'un des plus dangereux ennemis de la foi.

L'accueil fait dans tout le monde catholique à l'encyclique *Humanum genus* lui suggéra l'idée d'exploiter la crédulité, terrain beaucoup plus fertile que l'incrédulité et surtout moins dangereux à cultiver. Un matin, le 24 avril 1885, la lumière inonda soudain son âme ténébreuse. Léo Taxil devint le type accompli du pécheur converti et repentant. Il ferma sa librairie anti-cléricale et détruisit ses écrits sacrilèges. Sa conversion apparut comme le triomphe de la grâce divine; le nonce du Pape à Paris, Mgr di Rendi, daigna absoudre le pénitent des nombreuses excommunications qu'il avait encourues. L'ardeur du néophyte en faveur de la foi était plus vive encore que son hostilité de la veille ; or, l'Encyclique désignait la Franc-Maçonnerie comme but à ses pieuses attaques. Il était entré dans l'Ordre en 1881, mais en était sorti bientôt après, sans avoir dépassé le grade d'apprenti. Bien entendu, son ignorance des secrets maçonniques ne le gêna nullement dans la révélation de toutes les horreurs cachées de la secte. En 1885 et 1886, il publia une série de brochures comprises sous le titre général de *Révélations complètes sur la Franc-Maçonnerie*. Cette publication eut un succès énorme. L'idée dominante était de démontrer que la Franc-Maçonnerie était un culte satanique, fondé sur l'ancien Manichéisme et sur le Catharisme du moyen-âge. Comme le

souci de la vérité n'arrêtait jamais l'activité de son invention, il ne fut pas en peine de prouver sa thèse en accumulant de prétendus documents, de prétendus rituels, des fables absurdes, propres à alimenter la curiosité populaire. Il consacra un volume entier aux femmes dans la Franc-Maçonnerie, alors que la véritable Franc-Maçonnerie n'admet pas de femmes, et son imagination dévergondée se plut à décrire les scènes qui se passaient dans les loges « androgynes ». Par toute l'Europe, la presse catholique accueillit ces œuvres avec de grands éloges; on dénonçait dans cette organisation maçonnique le développement logique de la Réforme, et le Père Grüber, de la Société de Jésus, auteur d'une traduction allemande, affirmait que la Franc-Maçonnerie ne faisait qu'achever la besogne commencée par Luther.

Le champ était trop vaste et trop fécond pour qu'un seul homme suffît à l'exploiter. Taxil attira à lui plusieurs écrivains de même espèce, notamment un certain Dr Hacks qui, sous le pseudonyme de *Dr Bataille*, publia une œuvre de près de deux mille pages, intitulée *Le Diable au* XIXe *siècle*, où tous les Protestants étaient représentés comme de véritables Lucifèrains. Un autre affilié de la bande était un Italien nommé Domenico Margiotta. L'œuvre capitale de ce dernier est intitulée : *Adriano Lemmi, chef suprême des Francs-Maçons*. Une traduction allemande de ce livre parut à Paderborn; les droits demandés par l'auteur se montèrent à cinquante mille francs. On peut juger du caractère de ces œuvres d'après le fait que, pour avoir reproduit dans le *Moniteur de Rome*, journal inspiré par le Vatican, le scandaleux récit des pratiques hideuses et bestiales en honneur dans les loges, Mgr Vöglein fut poursuivi et condamné à deux mille cinq cents francs d'amende. D'ailleurs, les associés riaient entre eux à gorges chaudes de la crédulité sans limites du public et s'amusaient à rivaliser d'extravagance dans leurs inventions. Ils comprenaient le Spiritisme parmi les pratiques de la Franc-Maçonnerie : si l'un d'eux rapportait qu'à une séance de tables tournantes la table s'était soudain dressée sur deux

pieds, pendant que les deux autres pieds saisissaient le malheureux médium à la gorge et l'étranglaient, un des confrères reprenait l'histoire en l'agrémentant d'une scène dans laquelle la table s'envolait au plafond et redescendait sous la forme d'un crocodile qui s'asseyait au piano et ravissait par son jeu toute l'assistance. Il n'y avait rien de si absurde qu'ils n'osassent imprimer ; les plus extraordinaires mensonges était dévotement acceptés comme des vérités. Margiotta reçut des remerciements et des lettres de recommandation des évêques de Grenoble, d'Annecy, de Pamiers, de Montauban, d'Oran et de Tarentaise, et aussi de l'archevêque d'Aix et du Patriarche de Jérusalem. Léon XIII lui-même le décora de l'Ordre du Saint-Sépulcre. D'ailleurs, le Pape seconda le commerce de Taxil et de ses collaborateurs en embouchant à diverses reprises la trompette guerrière pour exciter parmi les peuples l'horreur de la Franc-Maçonnerie. Dans son encyclique en langue vulgaire *Dall'Alto*, adressée, le 15 octobre 1890, au clergé et au peuple d'Italie, il montrait l'Ordre Maçonnique envahi par l'Esprit du Mal, brûlant comme Satan même d'une implacable haine contre le Christ. Le 8 décembre 1892, il revint à la charge par la lettre *Custodi*, exhortation dithyrambique aux Italiens, présentant un terrifiant tableau de la guerre engagée par les Francs-Maçons contre la patrie céleste et la patrie terrestre, contre la religion de nos pères, contre la civilisation. A la même date, il adressait aux évêques italiens l'épître *Inimica vis,* où il montrait comment l'esprit diabolique des vieilles sectes avait ressuscité en cette Franc-Maçonnerie qui attaquait les choses les plus saintes, tandis que le peuple des fidèles, endormi dans une trompeuse sécurité, ne discernait pas le danger qui menaçait l'existence même du Christianisme.

III

Dans les diverses publications de la librairie Taxil, deux sujets spéciaux étaient traités qui prirent une importance par-

ticulière dans l'évolution du mouvement anti-maçonnique.

C'était d'abord le *Palladium*, l'Ordre le plus secret et le plus élevé de la Franc-Maçonnerie. Stevens, dans sa *Cyclopædia of Fraternities*, dit que cet Ordre fut institué en 1730 et introduit de bonne heure à Charleston. Là il sommeilla jusqu'en 1886, époque où il refleurit sous l'aspect nouveau du *Palladium reformé*, pour imprimer une activité nouvelle aux traditions de la Haute Maçonnerie. Mais Stevens ajoute que ce Palladium est peu connu, car le nombre de ses membres est très limité et le plus grand secret enveloppe ses délibérations [1]. Cependant le Dr Bataille rapporte que le Palladium fut fondé par Albert Pike le 20 septembre 1870, le jour où les troupes italiennes entrèrent à Rome et mirent fin au pouvoir temporel. Or, dans la combinaison imaginée par Taxil, Charleston et son *Sanctum Regnum* avaient été, jusqu'à la mort d'Albert Pike en 1891, le quartier général de la Maçonnerie luciféraine; aussi s'empressa-t-on d'exploiter le Palladium et d'en faire un épouvantail pour les sots. Ses « triangles », disait-on, constituent les loges intimes dans lesquelles l'Esprit Satanique de l'Ordre s'exhibe sans voiles. C'est la véritable assemblée dirigeante et gouvernante. La cérémonie d'initiation au troisième et suprême grade d'un *triangle* est toujours présidée par le Démon en personne; à en croire l'archevêque Meurin, c'est dans ces *triangles* que Satan se montre à ses adorateurs et leur donne ses ordres.

Pour compléter l'histoire, il fallait une grande-prêtresse du culte luciférain : on trouva cette auxiliaire en la personne de Miss Diana Vaughan.

La généalogie illustre de cette jeune fille la rendait tout à fait digne de cet honneur. Thomas Vaughan, frère jumeau de Henry Vaughan le Siluriste, fut le chef des Rose-Croix, qui se proposaient comme but le renversement de la Papauté. Le 25 mars 1645, il signa avec Satan un pacte par lequel il s'assurait trente-trois ans de vie pour la propagation du Lucifèrisme. En 1646, il

1. Voilà le peu que l'on croyait savoir du Palladium ; tout le reste est pure mystification. — *Trad.*

passa en Amérique et élut domicile au milieu des Lenni-Lenape. En ces lieux il reçut la visite de Vénus-Astarté qui s'offrit à partager sa couche et lui présenta, onze jours plus tard, une fille. Il donna à l'enfant le nom de Diana et la laissa aux soins des Indiens, tandis que lui-même retournait en Angleterre, en 1648. Diana épousa le Grand-Chef de la tribu indienne et donna le jour à un fils. Celui-ci fut soudain, en 1675, transporté pour quelques heures à Hambourg auprès de son grand-père, et, durant ces courts instants, Vaughan reçut non moins subitement le don de parler l'idiome des Lenape; puis l'enfant disparut et retourna auprès des Indiens. De cet enfant descendait Diana. Le père de la jeune fille était un ardent Palladiste qui fonda, à Louisville, le Grand Triangle des Onze-Sept, comptant trois mille affiliés. Il instruisit soigneusement sa fille dans le Palladisme. En 1884, après avoir passé par les grades inférieurs, Diana fut initiée aux rites des Onze-Sept. Tout enfant, elle s'était fiancée au puissant démon Asmodée, et, quand elle eut vingt-cinq ans, le 8 avril 1889, elle fut, sur l'ordre de Lucifer, officiellement présentée à son fiancé dans le *Sanctum Regnum* de Charleston. Alors Asmodée lui apparut dans sa majestueuse beauté, assis sur un trône enrichi de diamants. Au milieu de merveilles surpassant toutes les féeries des Mille et Une Nuits, il annonça à Albert Pike qu'il sacrait Diana grande-prêtresse et interprète de ses volontés; puis il enjoignit qu'on lui témoignât partout le respect le plus profond. Pike signa, à cet effet, un décret qui fut communiqué à tous les Triangles.

IV

Cependant il existait une autre grande-prêtresse, également d'origine diabolique. Elle avait nom Sophia Walder et était fille putative de Phileas Walder, pasteur protestant qui occupait un grade élevé dans la Franc-Maçonnerie, mais était issue, en réalité, du commerce de Lucifer avec Ida Jacobsen, femme ou maîtresse de Walder. Les prédictions annonçaient que, pendant

l'été de 1896, elle irait à Jérusalem où, le 29 septembre, des œuvres du démon Bitru, elle enfanterait une fille ; celle-ci, trente-trois ans plus tard, aurait, du démon Decarabia, une fille qui, à son tour, trente-trois ans après (1962), enfanterait l'Antéchrist. Comme arrière-grand'mère de l'Antéchrist, Sophia était l'objet d'une extrême vénération de la part des Palladistes ; elle avait reçu, à Charleston, d'Albert Pike lui-même, une éducation spéciale et était douée de divers pouvoirs surnaturels ; elle était notamment capable de rendre son corps fluide et de passer au travers d'un mur de pierre. Elle eut une querelle avec Diana lorsque celle-ci, le 25 mars 1885, brigua devant le Triangle Saint-Jacques de Paris l'initiation au grade suprême de Maîtresse-Chevalière-Templière et refusa d'accomplir le cérémonial qui consistait à cracher sur une hostie consacrée et à la transpercer avec un poignard. Diana, vaincue dans la lutte, provoqua un schisme dans le Palladium et organisa les *Luciférains Indépendants et Régénérés* — association destinée à être purement Luciféraine et non Satanique. Le « couvent » tenu à Londres par ce Palladium régénéré résolut d'entamer une propagande publique en faveur de la foi nouvelle et confia à Diana la direction de cette campagne.

En conséquence, le 21 mars 1895, Taxil lança le premier numéro d'un périodique intitulé *Le Palladium régénéré et libre. — Directrice : Miss Diana Vaughan.* En termes intentionnellement blessants pour les Catholiques, cette publication exposait la doctrine de la secte, curieuse adaptation du Catharisme dualiste des Albigeois. Lucifer — celui qui apporte la lumière — est le principe de l'intelligence et de la clarté ; Adonaï est le principe de la matière et de la mort. Ces deux êtres ont engagé une lutte qui remonte à une époque bien antérieure à la création des mondes. Le livre *Apadno* donne la version véritable de la légende biblique, en relatant comment Adonaï créa l'homme-animal, tandis que Lucifer donnait à la créature l'intelligence et le pouvoir reproducteur. L'âme est une émanation de Lucifer; Adonaï cherche sans cesse à la séduire. Après la

mort, les saints de Lucifer sont réunis à leur Dieu dans le royaume du feu éternel; les âmes imparfaites subissent une nouvelle épreuve en passant dans le corps d'animaux ou d'hommes; les saints d'Adonaï sont précipités dans le royaume de leur maître, l'eau, où ils existeront à l'état d'esprits jusqu'à la victoire finale de Lucifer, après laquelle ils seront anéantis. Pour l'instant, l'humanité s'est partout affranchie de la loi d'Adonaï, sauf sur la terre et dans la planète Oolis. Les anges de Lucifer, le vrai Dieu, sont appelés démons et ont les deux sexes; les principaux sont Moloch, Belzébuth, Baal, Asmodée, l'Antéchrist, Astarté, Leviathan, Behemoth, etc. Les esprits d'Adonaï sont insexués et sont appelés *maléakhs*; leurs chefs sont ceux qui ont abandonné Lucifer, notamment Michel, Gabriel, Uriel, Raphaël, etc. Un des plus malfaisants et des plus puissants est celui que les catholiques appellent la Sainte Vierge; son nom humain, chez les Palladistes, est Mirzam; spirituellement, elle est l'abominable Lilith, le démon des pollutions nocturnes. Jésus, fils des *maléakhs* Joseph et Mirzam, avait de bonnes qualités qu'il tenait de son ancêtre Belzébuth; mais l'orgueil causa sa perte. Il trahit le vrai Dieu en signant la convention du Mont Thabor et, dès lors, il fit œuvre mauvaise. En 1995, l'Antéchrist se fera connaître; le pape régnant, qui sera un Juif converti, abandonnera le Catholicisme pour adopter le Luciférisme. Une année de guerre, où les catholiques seront exterminés, suivra cet événement; puis viendra la lutte céleste entre les démons de Lucifer et les *maléakhs* d'Adonaï, lutte qui s'achèvera par le détrônement d'Adonaï. Le vaincu sera relégué dans la planète Saturne, sous la garde des Esprits de lumière, déjà visibles en ce lieu, où ils forment les anneaux qui entourent la planète.

Il parut trois numéros mensuels du *Palladium*, pleins de blasphèmes qui remplissaient d'horreur les fidèles et dont l'attrait impur était encore avivé par une abondance de mystérieux détails. Tout cela n'était, cependant, que le prologue d'une adroite comédie. Le *Palladium* cessa de paraître et, le 1er juillet, fut remplacé par un autre périodique intitulé: *Miss Diana Vaughan.*

Mémoires d'une Ex-Palladiste. Le numéro s'ouvrait par un récit de la querelle entre Diana et le *convent* de Londres, rappelant l'audace avec laquelle cette fille avait tenu tête à la puissante assemblée. Puis on annonçait sa conversion au catholicisme et la résolution qu'elle prenait de vouer sa vie à la réparation du mal que son aveuglement avait déchaîné. Cette conversion avait été hâtée, le 6 juin, par une visite de Belzébuth, d'Astaroth, de Moloch et d'Asmodée, qui s'étaient présentés à Diane dans leur habituelle et rayonnante beauté, mais qui s'emportèrent contre elle parce que, dans son respect pour Jeanne Darc, elle avait promis de ne pas parler de la Vierge Marie en termes irrévérencieux. Pour se défendre contre les démons, Diana invoqua Jeanne Darc ; ils reprirent aussitôt leur vraie forme de démons, leurs cornes et leurs queues, et s'enfuirent en poussant des hurlements. Elle se retira dans un couvent, où sa conversion s'acheva et où elle fut admise aux mystères de la vraie religion. Sa dévotion à la foi orthodoxe devait se manifester par la rédaction de son autobiographie, qui allait paraître dans les numéros mensuels du nouveau périodique.

V

Le monde catholique salua par des acclamations cette nouvelle intervention de la grâce divine, si semblable à la conversion de Taxil lui-même. Mais, en ce qui concernait Diana, la conversion s'aggravait de la nécessité d'une réclusion rigoureuse, car, disait-on, elle n'aurait pas vécu une heure de plus si les Palladistes, rendus fous de rage par sa désertion et ses révélations, avaient pu l'atteindre par le poignard ou le poison. Seuls quelques amis d'une fidélité éprouvée devaient connaître la retraite d'où, chaque mois, elle répandrait dans le monde ses récits terrifiants et la description des effroyables secrets maçonniques. L'imagination de Taxil et de ses collaborateurs devait être vraiment inépuisable, pour qu'après dix années de scandaleuses révélations ces hommes fussent encore capables de fournir à l'insatiable appétit de la crédulité publique un jet continu d'élucu-

brations merveilleuses des genres des plus divers. Telle est, par exemple, la scène mélodramatique dans laquelle Albert Pike, désillusionné sur son paganisme de jadis et épuisé par la recherche hermétique du Grand Arcane, s'enfuit dans un désert où Korah, Dathan et Abiram surgissent d'un rocher massif, le convertissent au Luciférisme et lui donnent en présent quelques parcelles de la pierre philosophale. Le grotesque atteint presque au sublime dans l'histoire du moine Francisco Barri et de sa femme, la salamandre Elkbamstar, et dans celle du mage Van Geer, divisant son corps en menus morceaux qui, placés dans un sac, se réunissent miraculeusement. Il était question aussi de Frère Hubert, qui avait pour démon protecteur Arkathapias, le terrible favori de Moloch, et qui possédait le don de *bilocation*, lui permettant de se trouver, au même moment, en plusieurs endroits. L'impudence et l'audace étaient poussées à leur comble dans le récit des événements surnaturels qui se passèrent dans le Triangle de Malte. On y nommait, à titre de témoins, divers officiers anglais ; on racontait que le vice-amiral Markham, élu Grand-Maître le 6 mars 1893, ayant lu le procès-verbal de l'Assemblée et exprimé son incrédulité à ce sujet, fut instantanément transporté dans le *Sanctum Regnum* de Charleston; là, le Baphomet lui avait demandé s'il doutait encore et l'amiral, s'étant déclaré convaincu, avait été ramené à Malte par la même voie.

Il est humiliant pour la raison moderne qu'un semblable fatras d'absurdités, publiées pendant des mois, ait pu être accepté sans hésitation par les dévots. Il faut cependant avouer qu'il en fut ainsi. Pour prouver son zèle de néophyte, Diana composa un petit ouvrage de piété, *La Neuvaine Eucharistique*, et en envoya un exemplaire à Léon XIII, en novembre 1895. Sur l'ordre du pape, le Cardinal-vicaire Parocchi transmit à l'auteur la bénédiction spéciale du Souverain Pontife, en y ajoutant sa propre bénédiction et l'expression de sa sympathie; la conversion de Diana est un magnifique triomphe de la Grâce; lui-même lit actuellement ses *Mémoires*, qu'il juge d'un intérêt palpitant.

Diana publia également, durant l'été de 1896, *Le 33e Crispi*, gros volume de cinq cents pages révélant tous les secrets de la politique et de la Franc-Maçonnerie en Italie. Dans une lettre du 11 juillet, Mgr Vicenzo Sardi, un des secrétaires apostoliques, la remercie de l'envoi d'un exemplaire et l'engage à continuer de démasquer la secte infâme ; c'est pour cette fin que la Providence a si longtemps permis que Diana en fît partie. Cependant il fait une allusion à des bruits calomnieux que l'on répand et dont l'objet est de contester l'existence même de la néophyte ; ce sont là, dit-il, les artifices de la Franc-Maçonnerie ; mais il pense que si Diana démentait ces faux bruits, ce serait tout profit pour un très grand nombre d'âmes. Le fait est que trop de gens étaient dans le secret de l'imposture pour qu'il pût être longtemps bien gardé. Vers cette époque, Margiotta et le Dr Hacks eurent une querelle avec Taxil au sujet du partage des bénéfices et commencèrent à se vanter de la part prise par eux dans la mystification en cours. Pourtant, le plus important organe de l'Église, la *Civiltà Cattolica*, dirigée et rédigée par les Jésuites, parle, dans son numéro de septembre 1896, de Miss Diana Vaughan, « appelée des profondeurs des ténèbres à la lumière de Dieu, préparée par la Providence divine, armée de savoir personnel et d'expérience, s'employant au service de l'Église et infatigable dans ses précieuses publications que rien n'égale en exactitude et en utilité. » La Franc-Maçonnerie, consternée, pour échapper à ses coups, nie l'existence de la jeune fille et la traite de personnage mythique ! — Il faut ajouter qu'une traduction italienne des *Mémoires* paraissait à Rome dans la *Rivista Antimassonica*, organe officiel de l'Union Anti-Maçonnique d'Italie.

Pourtant, la crise était proche. Sous l'influence des déclarations pontificales et des prétendues révélations, un grand Congrès Anti-Maçonnique avait été convoqué à Trente pour la fin de septembre. La convocation fut accueillie avec enthousiasme et le succès de la réunion tint du prodige. Le président honoraire fut le Prince-évêque de Trente et le président effectif le Prince Karl de Löwenstein ; on comptait environ un millier de membres,

parmi lesquels se trouvaient trente-six évêques et les délégués d'une cinquantaine d'autres. Il y eut une grande procession à laquelle prirent part dix-huit mille personnes. Un télégramme de Léon XIII apporta à l'assemblée la bénédiction apostolique. On vota une croisade contre la Franc-Maçonnerie; le Congrès déclara à l'unanimité que la Franc-Maçonnerie est la Synagogue du Satan et que les Franc-Maçons reconnaissent Lucifer comme Dieu. Léo Taxil fut le héros du jour ; on lui donna mandat d'organiser une ligue universelle anti-maçonnique. Mais quatre braves Allemands eurent la hardiesse d'exprimer des doutes relativement à l'existence de Diana Vaughan, et, le 29 septembre, une séance spéciale fut consacrée à l'examen de cette question. On demanda les détails de la conversion de Diana, les noms de son parrain, de sa marraine et de l'évêque qui avait autorisé sa première communion. Taxil répondit qu'il avait les preuves en poche, mais qu'il ne saurait les exhiber sans mettre en péril la vie même de Diana; tout ce qu'il pouvait faire, c'était de communiquer secrètement à un ecclésiastique, se rendant à Rome, le nom d'un évêque qu'il serait loisible de mander sous quelque prétexte à la Curie et qui donnerait au Pape lui-même les assurances nécessaires. L'évêque Lazzareschi fut choisi pour recevoir la confidence. Taxil alla le trouver le soir même au palais épiscopal. Quelques mois après, l'évêque Lazzareschi ayant déclaré que Taxil avait refusé, sous un prétexte frivole, de lui donner le nom promis, il reçut de l'imposteur un démenti formel. Le silence obstiné que l'évêque avait gardé pendant ces quelques mois montre qu'il comprenait la gravité d'une situation où était impliqué l'honneur même de l'Église. Au Congrès, le Commendatore Alliata, président du conseil exécutif de l'Union Anti-Maçonnique Universelle, avait annoncé qu'une commission était spécialement chargée de tout ce qui concernait Diana Vaughan ; on abandonna tacitement à cette commission le soin de faire une plus ample enquête à ce sujet.

D'un bout de l'Europe à l'autre, les journaux catholiques commençaient à se rendre compte du ridicule de la situation et dé-

nonçaient Taxil comme l'inventeur d'un mythe. Mais la clairvoyance infaillible de Rome était en jeu et le Vatican ne pouvait admettre qu'on se fût moqué de lui. Le 16 octobre, A. Villard, chapelain domestique du Pape et secrétaire du cardinal Parocchi, écrivit à Diana pour la fortifier contre la tempête de calomnies qui ne craignaient pas de nier jusqu'à son existence. Il avait, disait-il, les preuves matérielles et morales, non seulement de l'existence de Diana, mais encore de la sincérité de sa conversion; il la pressait de continuer à écrire ces ouvrages qui fournissaient des armes pour terrasser l'ennemi du genre humain. Cependant la commission d'Alliata poursuivait ses travaux. Les propos tenus publiquement par certains membres montraient qu'on était bien près de conclure que toute l'affaire était une fraude; mais des ordres supérieurs firent ajourner le dépôt du rapport et quand ce rapport parut, le 22 janvier 1897, l'embarras de la rédaction trahit à l'évidence la contrainte qu'avait subie son auteur. Il était dit, par exemple, que la commission n'avait pas qualité pour prononcer sur les révélations de Diana, mais seulement sur ce qui touchait à sa personne, et qu'elle n'avait pu obtenir aucune preuve concluante ni pour ni contre son existence, ni pour ni contre sa conversion et l'authenticité de ses écrits.

Cette prudente réserve ne fut pas imitée par la presse catholique. Taxil, dans les fascicules mensuels des *Mémoires*, dut bravement tenir tête à des torrents d'accusations et d'injures. Mais la plaisanterie touchait à sa fin. Il y avait encore quelques hommes qui soutenaient résolument la réalité de Diana Vaughan et de ses épreuves; de ce nombre étaient l'évêque de Grenoble, Mgr Fava, et le chanoine Mustel, directeur de la *Revue de Coutances*. Mais la polémique des journaux devenait de jour en jour plus bruyante et plus hostile : Taxil comprit qu'il fallait couper court à la mystification. Dans le numéro des *Mémoires* du 25 février 1897, Diana annonça qu'elle paraîtrait en public le lundi de Pâques, 19 avril, dans la salle de la Société de Géographie, et qu'elle y ferait une conférence explicative, avec accompagnement de projections lumineuses. La séance était réservée

à la presse; tous les journaux de l'Europe et des État-Unis étaient invités à s'y faire représenter ou à y envoyer leurs correspondants. Dans les numéros suivants parurent un extrait de la conférence promise et l'itinéraire d'une longue tournée que projetait Diana à travers les principales villes d'Europe et d'Amérique. Détail piquant, l'autobiographie se poursuivit jusqu'au bout, avec son luxe ordinaire d'épisodes miraculeux.

Dans le numéro du 15 avril, quatre jours à peine avant la réunion, Diana rapportait comment, après qu'elle eut échappé à la mort dans le Triangle de Saint-Jacques, pour avoir refusé de profaner l'hostie, ce Triangle écrivit aux Onze-Sept de Louisville, pour les inviter à la chasser. Elle courut à Louisville, où elle fut miraculeusement préservée du péril qui la menaçait. La relique la plus précieuse du Triangle était la queue du lion de Saint-Marc, coupée par Asmodée pendant une bataille et offerte aux Maçons. On conservait cette relique dans une boîte; mais la queue du lion sauta hors de la boîte et s'enroula affectueusement autour du cou de Diana; la touffe de poils qui terminait la queue se métamorphosa en la tête d'Asmodée, lequel déclara au Triangle que Diana était sous sa protection spéciale et conseilla à la jeune fille de ne jamais se marier, car il étranglerait son époux. Puis, comme elle s'affligeait à la pensée que le Triangle Saint-Jacques ne complèterait pas son initiation, Asmodée, pour la distraire de ses tristes pensées, l'emporta en promenade sur la planète Mars. Peu d'instants après, il la fit flotter dans les airs, grâce à un diadème d'acier dont il lui fit présent. L'oncle de Diana, qui assistait à la scène, saisit son kodak et photographia le groupe. Des épreuves de cette photographie, distribuées par elle dans les Loges-Mères du Lotus, avaient produit une énorme sensation.

VI

Le 19 avril arriva enfin. La salle se remplit de journalistes desquels on avait exigé, à la porte, le dépôt des cannes et des

parapluies. Au lieu de Diana, ce fut Taxil qui parut ; il prononça un discours qui, pour l'effronterie et le cynisme, n'a pas d'égal dans la littérature. Il s'avoua coupable d'infanticide, attendu que le Palladisme était mort et que c'était lui-même, son père, qui l'avait tué. La seule Diana Vaughan qu'il connût était une jeune fille qu'il employait comme dactylographe, moyennant un salaire mensuel de cent cinquante francs. Pendant douze ans, son dessein avait été d'étudier à fond l'Église catholique, à l'aide d'une série de mystifications qui lui révéleraient les secrets des esprits et des cœurs dans la hiérarchie sacerdotale. Il avait réussi au-delà de ses plus audacieuses espérances. Après sa prétendue conversion, le moyen de parvenir à ses fins lui avait été suggéré par le fait que l'Église voit dans la Franc-Maçonnerie son plus dangereux adversaire, et que nombre de catholiques, le Pape en tête, croient que le Démon est le chef de cette association anti-cléricale. Il affirma qu'à Rome les Cardinaux et la Curie avaient sciemment et de mauvaise foi patronné les écrits publiés sous son nom, sous le nom de Bataille et de Diana Vaughan ; le Vatican connaissait la nature frauduleuse de leurs prétendues révélations, mais était enchanté de les utiliser pour entretenir chez les fidèles une croyance profitable à l'Église. L'évêque de Charleston avait, déclara-t-il, écrit au Pape que les histoires relatives à cette ville étaient fausses ; mais Léon XIII avait imposé silence à ce prélat, tout comme au vicaire apostolique de Gibraltar, lequel avait affirmé qu'il n'y avait pas dans le pays de souterrains où les Maçons célébrassent les rites infâmes décrits par Bataille. Taxil poursuivit de la sorte, imperturbablement, au milieu des hurlements et des malédictions de l'auditoire, qui comprit trop tard pourquoi l'on avait confisqué, à la porte, les cannes et les parapluies. A la fin, le public furieux ne tint plus en place. Taxil échappa grâce à la protection de la police et se retira tranquillement dans un café voisin.

Pendant quelque temps, il ne resta plus au mouvement anti-maçonnique qu'à panser mélancoliquement ses blessures. Il y avait pourtant encore quelques personnes, d'une crédulité tenace,

qui refusaient de croire à l'irréalité de Diana, qui insinuaient sous le manteau que Taxil s'était débarrassé d'elle ou l'avait vendue pour une somme énorme aux Palladistes; mais ceux-là même finirent par se taire. Le chanoine Mustel, dans sa palinodie, déclara que le jour où l'Enfer engloutirait Taxil, sa proie immonde, les damnés eux-mêmes frémiraient de dégoût et courberaient la tête sous le poids de cette humiliation nouvelle. Pour excuser la foi qu'il avait témoignée à l'égard des révélations merveilleuses, le chanoine faisait observer que Taxil connaissait, mieux que beaucoup de catholiques bien informés, les principes et la pratique de l'Église en la matière difficile et abstruse des manifestations surnaturelles; le succès de l'imposteur s'expliquait uniquement parce qu'il avait construit son édifice de fraude sur ce solide terrain. Est-ce en raison de cette constatation, ou de la conscience d'une scandaleuse complicité, que les œuvres de Taxil et de ses collaborateurs n'ont pas été mises à l'Index? On peut trouver, à cette heure, parmi les livres que prohibe l'Église romaine, des ouvrages tels que l'aimable *Vie de saint François*, par Sabatier, et l'*Histoire de la Littérature anglaise*, de Taine; mais les noms de Taxil, de Bataille, de Margiotta et de Diana Vaughan y brillent significativement par leur absence. Les fidèles ont donc encore le droit de demander à ces autorités édifiantes des éclaircissements sur les mystères de la Franc-Maçonnerie!

FIN

ANGERS. — IMPRIMERIE A. BURDIN ET C[ie].

LA QUESTION DU PHILOPATRIS

[1902 I, p. 79-110]

LA QUESTION DU PHILOPATRIS

I

Dans son *Histoire des origines du Christianisme*, Ernest Renan a cité quatre fois le *Philopatris* [1], dialogue qui nous est parvenu à la suite des œuvres de Lucien et sous le nom de ce satyrique [2]. Renan savait que le *Philopatris* n'est pas de Lucien et il prend soin d'en avertir à plusieurs reprises; mais il l'attribue, sans hésiter, à l'époque de l'empereur Julien, suivant la thèse soutenue, dès 1714, par le savant Gesner. Dans son volume *Les Apôtres*, publié en 1866, il écrit : [3] « *Philopatris*, dialogue attribué faussement à Lucien et qui est, en réalité, du temps de Julien ». Même opinion dans *Marc-Aurèle*, qui est de 1882 [4] : « Nous ne parlons pas ici du *Philopatris*, écrit qui se trouve parmi les œuvres de Lucien, mais que nous rapportons au temps de l'empereur Julien. »

1. Renan, *Hist. des origines du christianisme*, t. II, p. 235; t. VI, p. 297; t. VII, p. 374, 593.

2. Dans l'édition *princeps* de Lucien (Florence, 1496), on lit, à la fin du *Philopatris* : οὗτος ὁ λόγος οὔ μοι δοκεῖ εἶναι τοῦ Λουκιανοῦ. Les éditions aldines de 1503 et de 1522 portent : οὗτος ὁ λόγος νοθεύεται τοῦ (ου τῶν) Λουκιανοῦ. La première rédaction prouve qu'il s'agit d'une observation de l'éditeur, et non d'une note ayant figuré sur un ms. perdu. L'auteur de l'article *Lucianus* dans le *Dict. of. biogr.* de Smith dit à tort que cette mention se lit « sur *les* manuscrits. » Nous ne connaissons encore qu'*un seul* manuscrit du *Philopatris* (Reitz, *praef.*, *ap.* Lehmann, I, p. CLIV, parlant du Vaticanus 3, Chart. 4°, n° 88, *solus codex qui hunc Dial. habeat*). Un élève de M. Krumbacher, M. Paul Marc, veut bien me faire observer que, dans ce ms. de 316 feuillets, le Φιλόπατρις occupe les feuillets 308-315, ce qui paraît prouver qu'il ne nous est pas parvenu, comme on le répète, *parmi* les œuvres de Lucien, mais *à la suite*. Depuis Reitz, personne ne s'est occupé de la tradition manuscrite du Φιλόπατρις.

3. Renan, *Les Apôtres*, 1866, p. 235, n° 4.

4. Renan, *Marc-Aurèle*, p. 374.

Il est assez surprenant que Renan, qui avait connu et estimé à sa valeur l'illustre helléniste Hase, n'ait pas même fait mention de l'opinion de ce dernier, exprimée par lui dès 1813, à savoir que le *Philopatris* est une œuvre du moyen-âge, rédigée au xe ou au xie siècle après notre ère [1].

Si cette opinion, à notre avis incontestable, a été tellement négligée que, malgré l'adhésion de Niebuhr en 1828 [2], il n'en ait presque jamais été question dans la littérature scientifique avant 1894 [3], cela tient sans doute à un paralogisme très séduisant qui a dû être commis *in petto* par Renan et lui faire rejeter sans examen l'idée de Hase. On a cru, en effet, et la plupart des historiens croient sans doute encore, que le *Philopatris* est un pamphlet païen dirigé contre le christianisme, dont l'auteur anonyme ne se contente pas de persifler les dogmes, notamment celui de la Trinité, mais dont il condamne l'esprit et les tendances politiques comme dangereux pour la sécurité de l'Empire. Une fois cette interprétation du dialogue admise sans conteste, qui pouvait songer à le placer au xe siècle, époque où il n'y avait plus de païens dans l'Empire d'Orient, où la lutte entre le christianisme et le paganisme n'était plus qu'un souvenir ? C'est précisément parce que le dialogue lui semblait attester l'intensité de cette lutte que Gesner, dans son célèbre mémoire trois fois réimprimé au xviiie siècle [4], le rapportait au temps de l'empereur Julien et proposait de l'attribuer au sophiste Lucien, un des correspondants de l'Apostat. Trop bon helléniste pour n'y pas reconnaître toutes les marques d'une grécité décadente, il ne pouvait

1. C. B. Hase, *Notices et extraits des manuscrits*, t. IX (1813), 2e partie, p. 121.
2. Préface du *Léon Diacre* de la *Byzantine* de Bonn, et *Kleine Schriften* t. II, p. 73.
3. Les exceptions à citer sont Dindorf, édition de Lucien, 1858, I, p. ix ; Gfrörer, *Byz. Gesch.*, t. III (1877), p. 64. Je me reconnais responsable du silence de M. Gust. Schlumberger à cet égard; c'est moi qui, imbu des idées de mon maître B. Aubé, lui déconseillai de tenir compte de l'hypothèse de Hase quand il préparait son *Nicéphore Phocas*.
4. Iéna, 1714; Goettingen, 1741 ; enfin dans le *Lucien* de Deux-Ponts, t. III, p. 708.

cependant en faire descendre la date au delà de l'époque où la victoire du christianisme devint définitive, c'est-à-dire la fin du ɪᴠᵉ siècle. Ainsi, pendant longtemps, on a daté le *Philopatris* d'après ce que l'on croyait en être le sujet, au lieu d'interpréter le sujet en accord avec la date qui ressort sans conteste, comme nous le verrons bientôt, des allusions contenues dans ce dialogue.

La preuve que Renan a fait ce faux raisonnement est fournie par quelques passages de son grand ouvrage, où il accepte sans hésiter l'opinion que le *Philopatris* renferme une accusation de haute trahison dirigée contre les chrétiens de l'Empire.

Dans le volume intitulé *l'Église chrétienne*, publié en 1879, on lit ce qui suit[1] : « Par son espérance d'une fin prochaine du monde, par les vœux mal dissimulés qu'il formait pour la ruine de la société antique, le christianisme était, au sein de l'Empire bienfaisant des Antonins, un démolisseur qu'il fallait combattre. » Et Renan renvoie à ce propos au *Philopatris*, « en se rappelant que ce petit écrit, ajoute-t-il, est postérieur au temps où nous sommes ».

Même thèse en 1882 dans *Marc-Aurèle*[2] : « Le chrétien ne se réjouit pas des victoires de l'Empire ; les désastres publics lui paraissent une confirmation des prophéties qui condamnent le monde à périr par les barbares et par le feu ». Et l'auteur ajoute en note : « Lire la plaisante scène du *Philopatris.* »

A la différence de Renan, B. Aubé, dans son *Histoire des Persécutions de l'Église,* cite la dissertation de Gesner; mais sa manière de voir est tout à fait conforme à celle de Renan[3] :

« La raillerie sur les trois en un et sur l'un en trois, sur le Dieu qui habite en haut, le Fils né du Père et l'Esprit qui procède du Père, sur la prière qui commence par le Père, les allusions à la haine des chrétiens contre l'empereur régnant, alors absent et

1. Renan, *l'Église chrétienne*, p. 297.
2. Renan, *Marc-Aurèle,* p. 593.
3. B. Aubé, *Hist. des perséc.*, t. II (1878), p. 136.

embarrassé dans une guerre lointaine, la prédiction et l'espoir empressé de la défaite prochaine, l'indication que cette guerre a lieu en Perse, tous ces détails conviennent bien au IVe siècle, après les débats de Nicée, et particulièrement au règne de l'empereur Julien. » En note, Aubé renvoie à la dissertation de Gesner, réimprimée dans le *Lucien* de Lehmann (1822-1831).

Le caractère anti-chrétien du *Philopatris* a été, jusqu'en ces derniers temps, si généralement admis que les ouvrages d'enseignement les plus autorisés l'ont présenté comme une vérité incontestable. Pour ne pas accumuler les citations d'auteurs modernes, je me contente de traduire quelques lignes de l'article consacré à Lucien, dans le *Dictionary of christian Biography* (1882), par M. Mozley, *fellow* de Cambridge[1] :

« Le *Philopatris* est une attaque évidente (*a distinct attack*) contre le christianisme : c'est là le seul motif de cet opuscule. Il trahit d'ailleurs une connaissance si exacte de la doctrine chrétienne que si Lucien en était réellement l'auteur, on serait conduit à soupçonner qu'il avait vraiment commencé par être chrétien. »

Et plus loin : « Le seul grief, en dehors de simples persiflages, que l'auteur invoque contre le christianisme, est tiré des prophéties de malheur que les Chrétiens, en partie sous l'influence de songes et de visions, semblent avoir répandues contre l'Empire païen. »

De l'hypothèse de Hase reprise par Niebuhr, il n'est pas plus question dans l'article précité que dans les grands ouvrages d'Ernest Renan et d'Aubé. Preller, dans l'article *Lucianus* de l'Encyclopédie de Pauly, publié en 1846, s'était contenté de la mentionner en passant, après celle de Gesner, à laquelle il semblait donner la préférence. Évidemment, le respect qui s'attache aux noms de Hase et de Niebuhr empêchait de traiter cette hypothèse de folie ; mais on ne s'arrêtait pas à la discuter. Une fois que le *Philopa-*

1. Smith's *Dictionary of christian Biography*, t. II, p. 746.

tris était considéré unanimement comme un pamphlet païen, il était oiseux de vouloir démontrer qu'il n'appartenait pas à un siècle où le paganisme hellénique n'existait plus.

Cette considération paraissait si forte que lorsque l'illustre Gutschmid, en 1868, dans un court article critique du *Centralblatt*[1], eut l'occasion d'exprimer un avis sur le *Philopatris*, il attribua cet opuscule, par de médiocres raisons, au règne d'Héraclius, parce qu'alors il pouvait encore, suivant lui, exister quelques païens dans l'Empire d'Orient. Plus récemment, en 1894 et en 1896, la thèse de Gutschmid a été reprise par M. Crampe, qui allègue également, pour mettre le *Philopatris* au VIIe siècle, cet argument en apparence sans réplique : « Le *Philopatris* ne pouvait être écrit qu'à une époque où il y avait encore des païens[2]. » L'existence de païens au VIIe siècle à Constantinople, où se place la scène du *Philopatris*, n'est cependant pas généralement admise ; pour nous persuader qu'il y en avait encore, Gutschmid et Crampe ont demandé aux textes, et plus particulièrement à certains textes obscurs, bien plus qu'on ne doit raisonnablement en tirer. On peut, en effet, à la grande rigueur, admettre qu'il y eût encore quelques païens hellénisants dans des coins perdus de l'Empire grec au VIIe siècle ; mais l'idée qu'il y avait alors, à Constantinople même, une nombreuse communauté païenne, est absolument inconciliable avec le silence des textes historiques à cet égard.

II

Nous avons montré que la manière dont on interprétait le *Philopatris* a influé et influe encore sur la question de la date : peut-être n'est-il pas inutile de préciser cette interprétation

1. *Centralblatt*, 1868, p. 641 (= *Kleine Schriften*, t. V, p. 434).
2. Rob. Crampe, *Philopatris, ein heidnisches Konventikel des VII Jahrhunderts zu Konstantinopel*, Halle, 1894 (cf. Neumann, *Byz. Zeitschrift*, 1896, p. 165) et *Byz. Zeitschrift*, 1897, p. 144 (réponse de Crampe à Neumann). Un article de R. Garnett, intitulé *Alms for oblivion*, dans le *Cornhill's Magazine* de mai 1901 (p. 616-626), n'est qu'un résumé de la brochure de Crampe, avec cette différence que l'auteur place le *Philopatris* en 628 et non en 623.

traditionnelle, que nous croyons fausse, en la résumant d'après un savant autorisé, le professeur Ramsay de Glasgow[1].

« Triéphon, qui appartient à l'Église chrétienne, rencontre son ami Critias et lui demande la raison de sa mine effarée, de sa démarche hâtive. Après quelques discours au sujet du paganisme et du christianisme, Critias raconte qu'il a été dans une assemblée de chrétiens, où il a entendu prédire des malheurs affreux à l'Empire et à ses armées. Cette histoire achevée, Cléolaos, un troisième personnage, entre en scène et annonce certains succès militaires obtenus en Orient par l'Empereur. Tout cet opuscule est écrit d'un ton ironique et témoigne d'une connaissance du christianisme que n'a guère pu posséder une personne non initiée à cette religion. »

En présence de l'unanimité des critiques à placer dans la bouche de chrétiens, et de chrétiens militant contre le paganisme, des propos de haine et de trahison à l'adresse de l'Empire, je crois pouvoir déclarer, avant d'aborder le fond de la question, que pas un mot du *Philopatris* n'autorise un aussi singulier accord. Les prophètes de malheur qui sont en scène peuvent être ou n'être pas des chrétiens : l'auteur ne fournit pas la plus légère indication à ce sujet. Toute l'argumentation fondée sur la tendance anti-chrétienne du *Philopatris* résulte d'une idée préconçue que les textes visés ne justifient en aucune façon.

Reprenons donc la méthode dont il semble qu'on n'aurait pas dû s'écarter. Essayons d'abord de dater le *Philopatris* par les allusions historiques qu'il contient; nous verrons ensuite à concilier la date obtenue avec le texte du dialogue, quitte à avouer notre ignorance si la conciliation est impossible, mais en maintenant fermement les conclusions chronologiques qui s'imposent avec une évidence absolue.

Au cours de la discussion entre Triéphon et Critias, où il est question des dieux du paganisme, la conversation tombe ou plutôt s'égare sur la Gorgone. Critias affirme qu'elle était vierge

1. Smith's *Dictionary of greek und roman biography*, t. II, p. 814.

et que la puissance de sa tête coupée s'explique ainsi[1]. « Quoi, répond Triéphon, en coupant la tête à une vierge, on se procure un épouvantail? Moi qui sais qu'on a coupé dix mille vierges par morceaux

Dans l'île aux bords fameux qu'on appelle la Crète

(citation d'un vers d'Homère). Si j'avais su cela, mon bon Critias, que de Gorgones je t'aurais rapportées de Crète; j'aurais fait de toi un général invincible; les poètes et les rhéteurs m'auraient mis bien au-dessus de Persée, parce que j'aurais trouvé un bien plus grand nombre de Gorgones. Mais puisque nous parlons de la Crète, je me souviens qu'on m'y montra le tombeau de ton Zeus et les bois éternellement verts qui ont nourri sa mère »[2].

Ce passage capital prouve que l'un des interlocuteurs, Triéphon, est censé avoir séjourné en Crète, probablement en qualité de fonctionnaire et non de soldat (car il ne dit pas avoir lui-même coupé de têtes). Il a résidé dans cette île au moment d'un effroyable massacre où dix mille vierges ont été décapitées. Jusqu'au commencement du XIXe siècle, aucun texte publié ne mentionnait une pareille catastrophe en Crète et l'un des anciens commentateurs de Lucien avait même émis l'idée bizarre qu'il y avait là une allusion au massacre de sainte Ursule et de ses onze mille compagnes. Il est à peine besoin d'avertir que cette opinion est insoutenable, car la légende de sainte Ursule ne remonte pas au delà du VIIIe siècle et n'a jamais pénétré dans l'hagiographie orientale. Gesner ne pouvait que confesser son embarras à découvrir une explication du passage cité. Mais, en 1819, Hase publia l'*Histoire* encore inédite de Léon le Diacre, ouvrage qui parut de nouveau en 1828, dans la *Byzantine* de Bonn, accompagné d'un poème d'un autre diacre nommé Théodose, sur la conquête de la Crète par Nicéphore Phocas en 961. Tant dans ce poème que dans l'*Histoire*, qui comprend les règnes

1. *Philopatris*, IX, X.
2. Ce texte est à joindre à ceux qui ont récemment été allégués par M. A. Evans sur la longue durée des traditions locales crétoises relatives au tombeau de Zeus (*Journal of hellenic Studies*, t. XXI, p. 121).

de Nicéphore Phocas et de Jean Zimiscès, il est question avec détail de ce premier exploit de Nicéphore, alors Domestique des Écoles d'Orient, qui reprit aux Sarrasins la Crète, occupée par eux depuis l'an 825. Le massacre fut horrible et la fureur des Byzantins n'épargna ni l'âge ni le sexe. « Quel fut le gémissement de la Crète, écrit le diacre Théodose[1], lorsque les petits enfants virent leurs mères, les unes enchaînées et les mains liées derrière le dos, les autres souillées de sang et de poussière, *d'autres rangées en ligne pour être massacrées* : τὰς δὲ στοιχηδὸν εἰς σφαγὴν προκειμένας. » Quelque répugnants que soient les spectacles qu'elle nous offre, l'histoire ne connaît pas beaucoup d'hécatombes comme celle-là, et il est tout à fait inadmissible qu'à deux reprises la Crète ait été le théâtre d'un lâche et cruel massacre de femmes. C'est ce que comprit immédiatement Hase, le premier éditeur de Léon Diacre, et Niebuhr admit, comme lui, que le passage du *Philopatris* contenait une allusion évidente à la sanguinaire orgie de 961.

En 1868, Gutschmid proposa une autre explication, n'osant, comme je l'ai dit, faire descendre jusqu'à la fin du xe siècle un opuscule où il reconnaissait, comme tout le monde, un monument de la polémique païenne contre les chrétiens. Il fit valoir un texte syrien d'après lequel, en 623, la Crète aurait été ravagée par des incursions de peuples slaves[2]. Mais, d'abord, il n'est nullement dit que ces descentes de pirates aient été marquées par des massacres de femmes ; en outre, le ton de satisfaction sur lequel Triéphon, dans le Φιλόπατρις, rappelle ce hideux carnage, prouve à l'évidence, comme l'a vu Erwin Rohde[3], qu'il s'agissait d'ennemis de l'Empire et que les massacreurs étaient Byzantins. Si les femmes immolées avaient été des vierges chrétiennes victimes de la brutalité des Slaves, Triéphon n'aurait pu parler d'elles qu'avec sympathie, tout au moins avec pitié ; d'ailleurs, on ne s'expliquerait pas qu'il eût résidé à ce moment en Crète,

1. Theod., *Acroasis*, v. 58 et suiv. (Leon. Diac, éd. de Bonn, p. 304).
2. Thomas Presbyter, dans les *Anecdota syriaca* de Land, I, p. 115.
3. Erwin Rohde, *Byz. Zeitschrift*, 1896, p. 1 et suiv.

jouissant de loisirs et d'une liberté suffisante pour aller y visiter le tombeau de Zeus. L'explication suggérée par Hase doit donc être considérée comme définitive et elle eût sans doute été admise depuis longtemps sans le préjugé, dont il a déjà été question, relatif au contenu du *Philopatris*. A la fin du dialogue, un troisième personnage, Cléoboulos, vient annoncer triomphalement la défaite des Persans, la ruine de Suse, la soumission prochaine de toute l'Arabie. Triéphon exulte et s'écrie qu'il laisse à ses fils la satisfaction de voir Babylone détruite, l'Égypte asservie, les enfants des Persans réduits en esclavage, les incursions des Scythes refoulées et, s'il plaît au ciel, arrêtées à jamais. Toutes ces allusions historiques conviennent à la fin du règne de Nicéphore Phocas, et conviennent exclusivement à cette période de l'histoire byzantine, comme il nous sera facile de le montrer après Niebuhr et Rohde.

Nicéphore, après avoir conquis la Crète en 961, sous Romain II, s'illustra par des victoires remportées sur les Arabes et usurpa le trône le 16 août 963. Heureux dans ses campagnes contre les Sarrasins d'Asie, il crut habile d'engager les Russes à faire la guerre aux Bulgares, mais s'aperçut bientôt que ses alliés devenaient à leur tour un redoutable danger pour l'Empire. En novembre 969, Antioche tomba aux mains des Byzantins, alors que l'empereur s'occupait de préparatifs contre les Russes; le 10 décembre, Nicéphore, dont les guerres et les mesures fiscales avaient soulevé le mécontentement, fut assassiné par Jean Zimiscès avec la complicité de l'impératrice Théophano.

Les historiens byzantins, dans leur pédantisme, aimaient à désigner les peuples ennemis de l'Empire sous les noms des Barbares avec lesquels les Grecs de l'époque classique s'étaient trouvés en contact. Bien plus, ils affublaient volontiers de noms classiques, comme Babylone, Suse et Ecbatane, les villes des royaumes islamiques de leur temps. La Suse du *Philopatris* n'est certainement pas la Suse persane, de même que les Persans du même passage ne peuvent être que les Arabes. La soumission prochaine de l'Arabie tout entière (πᾶσα χθὼν Ἀραβίας), qui est

annoncée en vers par Cléoboulos, est comme une amplification des vers précédents où il célèbre la défaite des Persans et la chute de Suse. Il n'est même pas nécessaire d'identifier cette Suse avec une des villes asiatiques que Nicéphore, au cours de ses campagnes de Syrie, enleva aux Arabes; l'expression καὶ Σοῦσα κλεῖνον ἄστυ peut n'être autre chose qu'un souvenir d'école[1], une allusion aux guerres médiques ou aux conquêtes d'Alexandre. Quant aux Scythes, ce sont certainement les Russes ou les Bulgares, mais plus vraisemblablement les Russes, que d'autres Byzantins appellent du nom de Tauroscythes[2].

L'espoir, exprimé par Triéphon, de voir arrêter les incursions des Scythes paraît une allusion assez claire aux ennuis qu'éprouva Nicéphore en 968 et en 969, par suite des dangers qui le menaçaient du côté de la Bulgarie. La Babylone dont Triéphon rêve la destruction est Bagdad[3]. Il veut laisser à ses fils le plaisir de voir l'Égypte asservie, Αἴγυπτον δουλουμένην. Cette dernière expression n'est pas admissible dans l'hypothèse de Gutschmid, car l'Égypte, conquise par les Perses Sassanides en 616, fut évacuée par eux dix ans après et reconquise par Héraclius. Cette reprise d'une province momentanément arrachée à l'Empire devait être qualifiée de *délivrance* et non d'*asservissement*[4]. En revanche, sous le règne de Nicéphore Phocas, on pouvait parfaitement songer à *asservir* l'Égypte, qui était devenue arabe et musulmane depuis plus de trois siècles. Il est vrai qu'on ne nous dit pas que Nicéphore ait tourné son ambition de ce côté; mais nous savons que les succès de l'empereur avaient éveillé, chez beaucoup de ses sujets, des espérances de conquêtes presque illimitées. Léon Diacre, aussi *loyaliste* que l'auteur du *Philopatris*, écrit que si Nicéphore n'avait pas été assassiné après dix ans de règne, il aurait pu étendre

1. Ἄστυ Σουσῶν se lit plusieurs fois dans les *Perses* d'Eschyle.
2. Léon Diacre, IV, 6.
3. Appelée *Ecbatane* par Léon Diacre (X, 2) et *Babylone* par Cedrenus (II, 433, 14). Cf. J. Aninger, *Abfassungszeit and Zweck des Philopatris*, extr. de l'*Histor. Jahrb.*, 1891 (t. XII, p. 489).
4. Erwin Rohde, *loc. laud.*, p. 2.

l'Empire à l'est jusqu'à l'Inde et à l'ouest jusqu'aux confins du monde, c'est-à-dire à l'Océan Atlantique[1]. Ce rêve de domination universelle a peut-être été conçu par Nicéphore, comme il l'avait été, deux siècles plus tôt, par Charlemagne, quand l'empereur franc songea à épouser l'impératrice Irène; à la veille de la ruine de l'Empire par les Latins, il hantait encore l'empereur Isaac l'Ange, qui se promettait de délivrer la Palestine et d'exterminer les Sarrazins. Si les héritiers des Césars se berçaient eux-mêmes de ces illusions, quelle prise ne devaient-elles pas avoir sur les imaginations populaires, au lendemain surtout de victoires brillantes qui semblaient en présager de plus complètes! Les paroles de Cléoboulos dans le *Philopatris* sont un écho authentique des sentiments qu'éveillait, dans une partie de la population byzantine, la fortune presque constante de Nicéphore Phocas.

Un des prophètes de malheur que Critias a entendus déblatérer dans la rue annonçait de graves événements, c'est-à-dire un changement de règne, pour le mois de *mesori*. Ce mois égyptien correspond au mois d'août. D'anciens commentateurs avaient conclu de là, sans raison, que la scène du dialogue était à Alexandrie, alors qu'une phrase très claire, sur les vaisseaux qui remontent le Bosphore vers le Pont Euxin, établit sans conteste que tout se passe à Byzance. L'emploi d'un nom de mois égyptien s'explique sans peine dans la bouche d'un rêveur qui doit avoir la tête farcie des traités d'astrologie et de divination écrits en Égypte. Mais il y a encore une autre conclusion à tirer de là.

Au début du dialogue, Critias invite Triéphon à venir s'asseoir à l'ombre des platanes, pour entendre le chant des hirondelles et des rossignols. C'est donc qu'on est au printemps ou au commencement de l'été. La catastrophe est annoncée pour le mois d'août: le dialogue est donc censé avoir lieu en juin ou en juillet. C'était précisément l'époque de l'année où l'empereur avait coutume de faire campagne. Le 14 juillet 965, à la tête

1. Léon Diacre, V, 3.

d'une armée de plusieurs centaines de milliers d'hommes, il s'empara de Mopsueste et y fit une multitude de prisonniers. Au printemps de 966, il partit pour la Syrie, mais ne paraît pas y avoir remporté de grands succès. Au cours de l'été de 967, il conduisit une campagne contre les Bulgares. En 969, il attaqua Antioche, prit Arca et cent autres places fortes. Dans l'état actuel de nos connaissances, les victoires annoncées par Kléoboulos doivent se placer en 965 ou en 969. En faveur de cette dernière date, on peut alléguer que le mécontentement populaire dont il est question dans le *Philopatris* est attesté, par les historiens, en mai 967, époque où Nicéphore fut injurié dans les rues et poursuivi à coups de pierres par la foule jusqu'au forum de Constantin; on peut aussi rappeler que les incursions des Russes ne devinrent menaçantes qu'en 969. D'autre part, la prise de Mopsueste, en 965, doit avoir produit à Constantinople une vive émotion et s'il est vrai que cette ville tomba au mois de juillet[1], on conçoit que la nouvelle en soit arrivée dans la capitale au fort de l'été, avant ce mois d'août que les prophètes de malheur désignaient pour de prochaines catastrophes. Certaines classes de la population doivent avoir, dès cette époque, murmuré contre Nicéphore, qui n'a pu lever sa grande armée de 965 sans faire peser de lourdes charges sur les riches comme sur les pauvres. Nous savons que dès son avènement il avait indisposé le patriarche Polyeucte et pris des mesures sévères pour restreindre l'accroissement de la main morte, ce qui lui valut l'hostilité des moines[2]. Ainsi, l'on peut hésiter, pour la date du *Philopatris*, entre deux années, 965 et 969, dont la première me semble plus vraisemblable; mais il me paraît impossible que l'une ou l'autre ne réponde pas à la situation qu'implique ce dialogue tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Les autres allusions sont trop vagues pour autoriser des conclusions chronologiques; mais il n'en est pas de même de la

1. Pour toutes ces dates, voir la *Chronographie byzantine* de Muralt.
2. Voir l'édit de Nicéphore (964) dans le Léon Diacre de Bonn, p. 311 et Gfrörer, *Byzant. Gesch.*, t. III, p. 56.

langue dans laquelle cet opuscule est rédigé. Une étude complète et minutieuse de ce mauvais grec a été faite en 1897 par un jeune savant de Cracovie, M. Stach[1]. Les résultats auxquels il est arrivé sont d'un grand intérêt et confirmeraient, s'il en était besoin, l'opinion de Hase. M. Stach a montré que l'auteur du *Philopatris* n'a connu et imité qu'une partie restreinte des œuvres de Lucien; qu'il n'a lu et ne cite, en fait de poètes, que ceux qui figuraient au programme des études byzantines; que ses solécismes sont ceux des Byzantins de basse époque; qu'il abuse comme eux des mots composés; enfin, qu'on trouve dans ces quelques pages 157 mots qui n'ont pas été employés par Lucien et dont la plupart ne se rencontrent que chez les écrivains byzantins de la décadence. De ce nombre est στρατηγέτης, pour στρατηγός, que Stach (et Aninger, qui a fait la même observation avant lui) connaissent seulement par les exemples du xe au xiie siècle que citent le *Thesaurus* d'Estienne et le *Lexicon* de Sophokles. J'ai rencontré ce mot dans une inscription de 926, rappelant la restauration des murs de Cavalla, que j'ai découverte et publiée en 1882[2]. Comme il ne paraît pas dans les œuvres de Constantin Porphyrogénète (mort en 959), on doit en conclure que dans la première moitié du xe siècle il commençait seulement à s'introduire dans la langue byzantine; si donc l'auteur du *Philopatris* l'emploie en prose (l'inscription de Cavalla est métrique), c'est que ce terme avait conquis, dans l'intervalle, une place dans le vocabulaire usuel. L'argument tiré du mot στρατηγέτης peut servir à confirmer la date que nous attribuons au *Philopatris* et pourrait même en autoriser une plus basse.

Cette question élucidée, il faut passer à la plus difficile, celle de l'interprétation du dialogue, dont le vrai sens paraît avoir été si étrangement méconnu par des générations de savants.

1. C. Stach, *De Philopatride*, Cracovie, 1897.
2. *Bull. de Corresp. Hellén.*, 1882, p. 268.

III

Tous les historiens sont d'accord pour reconnaître qu'il n'y avait pas de païens à Byzance au xe siècle. M. Crampe qui, en 1894, à soutenu que le *Philopatris*, loin d'être un pamphlet antichrétien, était un libelle destiné à attirer sur les païens la sévérité des pouvoirs publics, s'est vu obligé, pour rendre son hypothèse acceptable, de reprendre la théorie de Gutschmid et d'attribuer le *Philopatris* au viie siècle. Nous avons vu que cela est impossible et n'y reviendrons plus. Quelles que puissent être, à cet égard, les apparences, il n'y a pas de païens en scène dans le *Philopatris* : c'est là un point qu'il faut tenir pour établi.

S'il n'y a pas de païens, doit-on admettre, avec la presque unanimité des critiques, que les prophètes de malheur contre lesquels est dirigée la seconde partie du dialogue soient des moines avides et fanatiques qui, dans leur haine intéressée de l'empereur, vont jusqu'à souhaiter la défaite de ses armées et la ruine de l'Empire?

Je n'hésite pas, pour ma part, à affirmer que c'est là une erreur complète et que l'auteur du *Philopatris*, quoi qu'on en ait dit depuis Gesner jusqu'à M. Krumbacher, en passant par Niebuhr, Gfrörer, Aninger et Neumann, n'a nullement eu l'intention d'incriminer le patriotisme du clergé grec[1]. S'il en avait eu l'intention, rien ne l'eût empêché de le faire clairement, de parler sans ambages de mauvais moines, en ajoutant qu'il y en avait aussi de bons. Or, les divers indices qu'on allègue, à défaut d'indications précises, pour soutenir que les prophètes sont des moines, en particulier des familiers du patriarche de Constantinople, ne me paraissent pas résister à l'examen.

Les renseignements que donne sur eux Critias, dans le récit qu'il fait à Triéphon, peuvent se résumer en quelques lignes.

1. « *Den Typus des unpatriotischen Mönchs, den Lukian noch nicht kannte, übersetzte man ins Lukianische.* » (Neumann, *Byzant. Zeitschrift*, 1896, p. 167). E. Rohde concède avec raison (*loc. laud.*, p. 9) qu'on ne voit pas si les prophètes du *Philopatris* sont des laïques ou des clercs.

Sorti pour faire des emplettes, il a vu une foule de gens qui se parlaient à l'oreille ; parmi eux il a avisé un fonctionnaire de sa connaissance, Craton, qui exerçait les fonctions de *peréquateur* (ἐξισωτής) — fonctions postérieures, soit dit en passant, au règne de Justinien. Critias s'approche de Craton pour le saluer. En ce moment un hideux petit vieillard, nommé Charicène, annonce que le nouvel empereur abolira les arrérages, remboursera les dettes[1] et procédera à d'autres réformes dont l'une paraît d'ordre monétaire (le texte de ce passage intéressant est malheureusement altéré)[2]. Un autre, nommé Chleuocharme, vêtu d'un manteau tout râpé, déchaux et la tête découverte, ajoute qu'un certain individu, mal vêtu, tonsuré (κεκαρμένος τὴν κόμην) et venu des montagnes, lui a fait voir le nom du nouveau souverain gravé dans le théâtre en lettres hiéroglyphiques ; ce prince, ajoute-t-il, fera couler l'or dans les rues. — Critias fait observer à ces gens que, suivant les règles de l'interprétation des songes, il arrivera le contraire de ce qu'ils prévoient ; car, au dire d'Artémidore, rêver d'or est indice de pauvreté. Tous se mettent à rire et traitent Critias d'ignorant. Là-dessus, Craton lui propose de l'initier aux pratiques de divination qu'il ignore ; ce qu'on lui débite ne sont pas des songes, mais l'annonce certaine d'un événement qui se produira au mois de mésori. Critias se fâche et veut s'en aller ; on le retient par son habit et on lui persuade d'entrer dans le sanctuaire. « Nous passons alors, dit-il, par des portes de fer et des seuils d'airain et ayant gravi de nombreux escaliers en spirales, nous entrons dans une maison au toit doré, telle que celle de Ménélas dans Homère. » Critias voit là des hommes pâles, la face inclinée vers la terre. Dès qu'on l'aperçoit, on se précipite à sa rencontre et on lui demande s'il n'apporte

1. Romain Lécapène avait consenti des libéralités de ce genre (Zonaras, VI, p. 69 ; cf. Rohde. *l. l.*, p. 6).

2. L'empereur futur τὰς εἰραμάγγας δέξεται, μὴ ἐξετάζων τῆς τέχνης. Rohde a supposé (*loc. laud.*, p. 6) que le terme εἰρ., qui est un ἅπαξ, désigne certaines pièces d'or que Nicéphore avait démonétisées. Le mot serait d'origine persane. L'interprétation de Gesner, Hase, Talbot, etc. (*il accueillera les faux devins*) est trop invraisemblable pour mériter d'être discutée.

pas de fâcheuses nouvelles. « Non, dit Critias, tout va bien. — Nenni, répondent les autres, la ville est grosse de malheurs. » Critias leur demande s'il va y avoir quelque éclipse de soleil, si Vénus et Mercure vont entrer en conjonction, si la terre produira des Hermaphrodites, s'il y aura de grandes chutes de pluie ou de neige, de la grêle, une peste ou une famine[1]. Non, ce n'est pas là ce qu'ils prévoient; mais une révolution est prochaine, la ville sera envahie et l'armée mise en déroute. Là-dessus, le patriote Critias se fâche tout rouge et reproche éloquemment à ces drôles de souhaiter des malheurs à leur patrie. « Ce sont là, leur dit-il, des propos de vieilles femmes; vous ne savez ces choses ni par révélation, ni par l'étude patiente de l'astrologie. » Triéphon l'interrompt alors et lui demande : « Que t'ont répondu ces hommes rasés d'esprit et de jugement? » (κεκαρμένοι τὴν γνώμην καὶ τὴν διάνοιαν). Critias répond: on lui a expliqué que les révélations de ces prophètes ne se produisaient pas sous la forme de rêves, mais qu'elles se présentaient à leur esprit après dix jours de jeûnes et autant de nuits passées à chanter des hymnes. Critias leur reproche à nouveau de prédire des malheurs à leur patrie et les menace de la colère de Dieu dont ils se prétendent inspirés. Sur ce, ils l'accablent de mille injures et il s'enfuit dans un état d'irritation tel que Triéphon, au début du dialogue, aura toutes les peines du monde à le calmer[2].

Ces devins, ces visionnaires sont-ils des chrétiens? Évidemment oui, et M. Crampe ne persuadera à personne qu'ils forment, suivant son expression, un conventicule de païens à Constanti-

1. Aninger (*op. laud.*, p. 475) a pensé, non sans vraisemblance, qu'il y a là une allusion à des événements (entre autres une éclipse totale de soleil) qui se sont produits vers la fin du règne de Nicéphore. L'éclipse est du 22 décembre 968 (Leo Diac., IV, 11). Je ne crois pas, toutefois, que cet argument suffise pour faire écarter la date plus vraisemblable de 965.

2. Si l'on prend à la lettre les expressions du dialogue, Critias a été vraiment « frappé de stupeur » et comme transformé en statue par l'effet de quelque charme magique. Il est probable, en effet, que l'auteur a pensé à une influence de ce genre, et non à une influence purement morale, puisque Triéphon fait jurer à Critias de ne lui faire aucun mal; le *possédé* s'engage à ne pas communiquer sa *possession* (cf. Crampe, *op. laud.*, p. 52, 53).

nople. Mais sont-ils des clercs ou des moines? Rien ne permet de l'affirmer ni même de le supposer. Tout au plus pourrait-on considérer comme un moine vagabond le personnage tonsuré dont il est question incidemment et qui, arrivé de la montagne[1], a vu le nom du nouvel empereur gravé en hiéroglyphes sur l'obélisque du théâtre[2]. Mais Cleuocharme est-il un moine parce qu'il a la tête découverte, qu'il est déchaux et porte un vêtement râpé[3]? Est-il permis de croire que les devins soient des tonsurés parce que Triéphon, qui ne les a d'ailleurs pas vus, dit qu'ils sont *rasés d'esprit et de jugement*[4]? Faut-il, de ce qu'ils se réunissent pour jeûner et veiller en chantant des hymnes, conclure que ce sont des prêtres ou des moines? Non, ce sont tout bonnement des visionnaires chrétiens, qui pratiquent la divination telle qu'elle n'a cessé d'être pratiquée à l'époque chrétienne, suivant la judicieuse observation de M. Bouché-Leclercq :[5] « Ce qui distingue la divination chrétienne de celle qu'elle remplace, c'est qu'elle n'a point de méthode spéciale autre que la prière. C'est par la prière seule qu'il faut solliciter les lumières surnaturelles[6]. » Cette phrase est d'autant plus remarquable que M. Bouché-Leclercq ne s'est pas occupé

1. L'Olympe de Bithynie ou le mont Athos?
2. Il faut noter, avec Crampe, que cet anachorète ne joue aucun rôle dans la réunion secrète. On sait, d'autre part, par le *De Signis* de Codinus (p. 52), que les œuvres d'art et les inscriptions de l'hippodrome — parmi lesquelles était l'obélisque de Thédose Ier — fournissaient matière aux rêveries des devins (Crampe, *op. laud.*, p. 20).
3. Crampe a fort bien montré que ce sont là des usages familiers anx philosophes néoplatoniciens; on peut donc les attribuer sans difficulté à ceux qui s'inspiraient de leur mysticisme, sans être, pour cela, moins chrétiens que les néo-platoniciens du XIe siècle dont il sera question plus loin (Crampe, *op. laud.*, p. 51).
4. Corriger γνώμην en κόμην serait absolument arbitraire. D'ailleurs, alors même qu'il s'agirait de tonsurés, on aurait le droit de rappeler la tonsure des prêtres d'Isis (cf. l'art. *Isis* dans le *Lexikon* de Roscher, p. 429), qui pourrait avoir prévalu dans un milieu de sophistes mystiques au même titre que l'usage du calendrier égyptien (mois de *mésori*, date indiquée par Craton pour l'accomplissement des sinistres prophéties).
5. Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination*, t. IV, p. 352.
6. Les néo-platoniciens se préparaient aux visions par des jeûnes et des hymnes (Marin. *Vit. Procli*, 45; Jamblique, *De myst.*, III, 9). Cf. Crampe, *op. laud.*, p. 254.

du *Philopatris* et n'a pas une fois cité cet ouvrage : or, elle s'applique à merveille au conciliabule de devins dont cet opuscule nous apprend l'existence dans la Byzance orthodoxe du xe siècle.

La nouveauté, d'ailleurs, à cette époque, n'est pas la divination, qui ne fut jamais plus répandue, mais cette sorte de divination collective, de révélation faite à un cénacle d'illuminés qui se soumettent, pour arriver à l'état *mantique*, au régime de jeûnes, de veilles et de prières dont il est question dans le récit de Critias. Les historiens du xe siècle citent plusieurs exemples de prophéties qui se réalisèrent et Luitprand, ambassadeur de l'empereur Othon à la cour de Nicéphore, parle avec détail des livres byzantins où les destinées des empereurs futurs étaient expliquées[1]. Il connut à Constantinople un *astronome*, doué du don de seconde vue, qui lui fit une description complète de la famille impériale germanique et de son entourage[2]. Les devins dont on vantait la perspicacité étaient quelquefois des hommes d'église; mais il y en avait d'autres qui n'étaient ni des prêtres ni des moines[3]. Critias, introduit dans le sanctuaire des prophètes de malheur, apprend d'eux qu'ils passent des jours à jeûner et des nuits à réciter des hymnes ; si ces hommes avaient été des moines, qu'eût-il pu trouver d'extraordinaire à ces exercices? On insiste sur la maison ou la salle au toit d'or, χρυσόροφον οἶκον, dans laquelle Critias a été conduit. Pour Gfrörer et pour Aninger, c'est le palais du patriarche de Constantinople, centre des intrigues et des manœuvres de trahison ourdies par les moines contre

1. Le continuateur de Théophane (I, 22, p. 36 éd. Bonn) raconte qu'à l'époque de Léon l'Arménien (VIIIe siècle) il y avait, dans la bibliothèque impériale, un recueil d'oracles qui contenait, entre autres, les portraits des futurs empereurs (μορφὰς καὶ σχήματα ἔχουσα τῶν γενησομένων βασιλέων διὰ χρωμάτων). Cf. Krumbacher, *Gesch. der byzant. Litt.*, 2e éd., p. 627. Je ne sais si l'on a encore rapproché ce livre des *Vaticinia Pontificum*, ouvrage attribué à tort à Joachim de Flore, que Bernard Délicieux lisait en 1319 et où se trouvaient les portraits de tous les papes futurs (Lea, *Hist. de l'Inquis.*, t. III, p. 14 de ma traduction). Évidemment, nous avons là un exemple de l'influence exercée sur l'Italie par la littérature mystique et mantique de l'Empire grec.

2. Luitprand, *ap.* Leon. Diac., éd. de Bonn, p. 359, 361.

3. Cf. E. Rohde, *loc. laud.*, p. 9.

l'empereur. Mais il suffit de lire la phrase en grec pour reconnaître l'origine de cette illusion : Διήλθομεν σιδηρέας τε πύλας καὶ χαλκεοὺς οὐδούς. Ἀναβάθρας δὲ πλείστας περικυκλωσάμενοί, ἐς χρυσόροφον οἶκον ἀνήλθομεν, οἷον Ὅμηρος τοῦ Μενελάου φησί. L'allusion à un passage de l'*Odyssée* est explicite[1] : Critias, saturé de lectures classiques, se compare à Télémaque qui, reçu par Ménélas dans son palais de Sparte, en admire les murs éclatants d'or et d'airain. D'autre part, les mots qui précèdent ceux-là sont une citation presque textuelle de l'*Iliade* [2] :

Ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός.

Il n'y a donc rien à tirer de ces prétendus renseignements sur l'aspect extérieur du lieu où fut introduit Critias; il ne parle que par citations et la salle au toit doré n'est pas plus authentique que la porte de fer et le seuil d'airain. Le seul détail que l'on puisse retenir, parce qu'il n'est pas, que je sache, emprunté, c'est la série des escaliers en spirale ; or, cela indique que les faux prophètes se réunissaient dans quelque grenier, ce qui convient mal, on l'avouera, à des conspirateurs dont le chef reconnu, suivant une hypothèse trop ingénieuse, aurait été le patriarche de Constantinople.

L'auteur du *Philopatris* est sans doute un sophiste ou un professeur de littérature, qui se croit un nouveau Lucien parce qu'il plagie sans vergogne le prosateur favori des Byzantins, et un homéride parce qu'il ne cesse de citer Homère. Mais ce cuistre sans talent paraît poursuivre en même temps un but pratique. A la fin du dialogue, Triéphon et Critias s'unissent pour chanter les louanges de l'empereur. « Pour nous, Triéphon, dit Critias, nous allons jouir du plus heureux sort... Tu connais ma pauvreté comme je connais la tienne. C'est assez pour nos enfants que l'empereur vive ; avec lui les richesses ne nous manqueront point. » Comme il n'est pas douteux que cet opuscule fût destiné à être lu par Nicéphore, à titre de protestation de ses sujets

1. *Odyss.*, IV, 72 sq.
2. *Iliade*, VIII, 15.

loyaux contre les autres, la phrase que nous avons citée a toute l'apparence d'une demande de subsides ; l'empereur victorieux n'oubliera pas le sophiste qui a pris si vigoureusement son parti à l'heure où le succès de ses armes était incertain.

On comprend, après les explications qui précèdent, pourquoi nous refusons de croire, avec Gfrörer, que Nicéphore, dans sa haine du clergé régulier, ait commandé à un sophiste d'écrire un pamphlet contre les moines ; avec Renan et presque tous les autres critiques, que l'auteur du *Philopatris* soit un adversaire du christianisme et dénonce les chrétiens comme des ennemis de la patrie ; avec Crampe, qu'il soit un chrétien fanatique qui révèle aux autorités séculières un conventicule de païens attardés, ennemis à la fois de Dieu et de la patrie. C'est un pauvre diable qui, pour se faire valoir, crie « Vive l'Empereur ! » en flétrissant, comme il convient, l'Opposition. Cette Opposition, à l'en croire, se recrutait parmi des gueux bien inoffensifs ; ce ne sera pas elle, d'ailleurs, qui amènera un changement de régime ; les assassins de Nicéphore seront son meilleur général, Zimiscès, et sa propre femme, Théophano.

IV

Il nous reste à parler de la première partie du dialogue, qui forme à peu près les deux tiers de l'ensemble et qui se rattache assez mal à la partie la plus importante, que nous venons d'analyser avec détail.

Lorsque Triéphon rencontre Critias, exaspéré par les propos de trahison qu'il vient d'entendre, il essaie d'abord de le calmer et de lui faire raconter son aventure. Le bon sens exigerait que ce récit ne se fît pas trop attendre ; mais, par quelque motif, l'auteur laisse notre curiosité en suspens. Critias a juré par Zeus ; aussitôt Triéphon, rappelant tous ses souvenirs de Lucien, affirme que Zeus était un coquin et un paillard. Sans se fâcher, Critias offre d'attester Apollon, puis Poseidon, Hermès, Héra ; à chaque nom, c'est le même déchaînement d'investives, agré-

mentées de plaisanteries faciles. Par quoi faut-il donc jurer, demande Critias. Alors Triéphon lui débite des vers, dont l'un est d'Euripide, l'exhortant à jurer par le dieu suprême, par le Fils et par l'Esprit qui procède du Père, suivant la formule adoptée dans l'Église grecque après le schisme de Photius. Critias répond qu'il ne comprend pas cette arithmétique, parle en badinant de Nicomaque de Gérasa et de Pythagore. Sur ce, Triéphon lui fait un petit cours de religion et, s'aidant des *Oiseaux* d'Aristophane, dont il cite deux vers, et d'une phrase de Moïse, qu'il appelle *le Bègue*, lui expose la création du monde sorti du Chaos. Mais Critias insiste : il veut savoir ce que son interlocuteur pense des Parques et du livre du Destin. Au flux de citations homériques alléguées par Critias, Triéphon répond par d'autres citations du même poète et en fait ressortir les contradictions. Enfin, après une dernière escarmouche sur les livres du Ciel où, suivant Triéphon, sont inscrites les actions des hommes et où Critias s'étonne que l'on enregistre aussi celles des Scythes, Critias se décide à jurer par le Fils qui procède du Père et commence à narrer l'histoire de sa rencontre avec les prophètes et de sa visite au lieu de leurs réunions.

On a soutenu, d'une part, que la conversion de Critias était feinte et que le but de l'auteur du dialogue était de railler impunément le christianisme ; de l'autre, que le même auteur, au moment d'attaquer violemment les moines chrétiens, voulait se mettre à couvert en présentant une apologie de la religion. Enfin, Erwin Rohde a prétendu que tout ce début n'était qu'une farce littéraire et un prétexte cherché par l'auteur du *Philopatris* pour faire étalage de sa familiarité avec Lucien.

Sur un point essentiel, presque tous les critiques sont d'accord : Triéphon serait un chrétien et Critias un païen. Erwin Rohde, qui accepte la thèse de Hase et de Niebuhr, sans admettre qu'il y ait eu des païens au xe siècle, se tire d'affaire en alléguant que la première partie du dialogue est censée se passer à une époque beaucoup plus reculée que la seconde. La preuve, suivant lui, c'est que Triéphon dit avoir autrefois partagé les idées de Cri-

tias, mais être revenu à de meilleurs sentiments par la rencontre d'un Galiléen chauve, au long nez, qui était monté au troisième ciel[1]. Les anciens commentateurs avaient déjà reconnu que ce Galiléen était saint Paul, qui dit, en effet, avoir été enlevé au troisième ciel (ἁρπαγέντα ἕως τρίτου οὐρανοῦ)[2]; Rohde a confirmé cette explication en rappelant un passage des Actes apocryphes de Paul et de Thècle, où il est également question du grand nez de l'apôtre (ἐπίρρινον)[3]. Puis donc que Triéphon, contemporain de Nicéphore Phocas, prétend avoir rencontré saint Paul, c'est, dit Rohde, que l'auteur, dans cette partie du dialogue, le fait vivre huit ou neuf siècles plus tôt, à une époque où les païens étaient encore la majorité[4]. Seulement, ce singulier écrivain ne sait pas garder le masque qu'il a revêtu[5]; il s'oublie, dans la même partie du dialogue, jusqu'à parler des massacres de Crète, qui ont eu lieu en 961. Cela n'étonne point M. Rohde de la part d'un pauvre d'esprit comme l'auteur du *Philopatris*, qui grille de placer, dans son écrit, une polémique contre les dieux du paganisme et fait ce qu'il faut ou ce qu'il peut pour y parvenir[6].

Ce qu'il y a d'évidemment judicieux dans l'opinion de Rohde, c'est que cet excellent critique, à l'encontre de tous ses prédécesseurs, s'est refusé à trop prendre au sérieux la première partie du *Philopatris*. Toutefois, il me semble avoir été un peu trop loin dans cette voie; il me semble surtout avoir oublié que le *Philopatris* était destiné à être lu et à être compris, ce qui exigeait, de la part de l'auteur, un certain respect des vraisemblances. L'interprétation littérale qu'il a donnée du passage sur

1. *Galiléen*, signifiant *chrétien*, est une expression familière à l'empereur Julien; M. Crampe (*op. laud.*, p. 18) dit n'en connaître dans la littérature byzantine qu'un autre exemple, emprunté au *Timarion*, imitation de Lucien écrite au XIIe siècle. Peut-être l'auteur du *Philopatris* avait-il lu Julien.

2. Paul, II *Corinth.*, XII, 2.

3. Tischendorf, *Act. apocr.*, p. 41; cf. Rohde, *loc. laud.*, p. 11.

4. Le même argument a déterminé certains savants d'autrefois à placer le *Philopatris* sous Néron (Fabricius, *Biblioth. graeca*, t. III, p. 54).

5. « *Der Verfasser hält sein alterthümliches Maskenspiel nicht fest.* » (E. Rohde, *loc. laud.*, p. 11.)

6. « *Er hält das alterthümliche Kostüm nur eben so lange fest als es seinen Zwecken dient.* » (E. Rohde, *ibid.*)

le Galiléen est inadmissible. Le texte dit simplement : ἡνίκα δέ μοι Γαλιλαῖος ἐνέτυχεν, ἀναφαλαντίας, ἐπίρρινος, ἐς τρίτον οὐρανὸν ἀεροβατήσας. Les lecteurs pouvaient comprendre qu'il ne s'agissait pas d'une rencontre proprement dite, de même que si j'écris aujourd'hui : « Fénelon m'a appris la simplicité », cela ne signifie point que j'aie vécu dans la société de Fénélon [1]. Triéphon parle d'une lecture — différente de ses lectures habituelles de sophiste — celle des Épîtres de saint Paul, qui ont, dit-il, changé sa manière de voir. Par un dernier scrupule de sophiste, qui ne veut se servir que de mots antiques, il désigne Paul sous le nom du Galiléen et, comme ce vocable pourrait faire songer à Jésus, il ajoute des détails caractéristiques, ἀναφαλαντίας, ἐπίρρινος, qui ne devaient laisser aucune équivoque dans l'esprit de ses lecteurs informés.

Mais il y a plus : l'allusion à la rencontre avec saint Paul est faite en termes qui sont une imitation évidente du *Philopseudès* de Lucien (chap. XIII) : « Je ne croyais pas à tout cela plus que toi, mais lorsque je vis voler en l'air cet étranger venu des pays barbares, qui se disait hyperboréen, alors je crus, etc. » [2]. Cette observation, faite par feu Aninger, mais qui a échappé à Rohde, ne laisse presque rien subsister de l'épisode de saint Paul, comme le centon de phrases poétiques signalé plus haut enlève toute valeur à la phrase sur le toit doré de la maison où se réunissent les devins.

Je maintiens, pour ma part, que le dialogue se passe tout entier au x[e] siècle, que Critias n'est pas moins chrétien que son interlocuteur Triéphon et qu'ils sont l'un et l'autre des sophistes, avec cette différence que Critias trouve spécieuses et agréables les conceptions de la mythologie hellénique, tandis que Triéphon les déclare absurdes et révoltantes. La divergence de vues qui

1. Dans la fameuse inscription d'Abercius (Marucchi, *Elém. d'archéol. chrétienne*, t. I, p. 296), il est également question de la compagnie de saint Paul, alors qu'il s'agit seulement de celle de ses œuvres.

2. Ἐγὼ δὲ καὶ αὐτὸς ἀπιστότερος ὢν σου πάλαι τὰ τοιαῦτα — ᾤμην γὰρ οὐδένι λόγῳ δυνατὸν γίγνεσθαι ἂν αὐτὰ πιστεῦσαι — ὅμως ὅτε τὸ πρῶτον εἶδον πετόμενον τὸν ξένον τὸν βάρβαρον — ἐξ Ὑπερβορέων δὲ ἦν, ὡς ἔφασκεν — ἐπίστευσα.

les sépare, et qu'un autre que l'auteur du *Philopatris* aurait su rendre très intéressante, est, en somme, celle qui se dessina, dès les premiers temps du christianisme, entre les intransigeants bui condamnaient les lettres classiques comme entachées d'idolâtrie et ceux qui, plus nombreux heureusement, continuèrent à voir en elles le fondement de toute éducation libérale [1]. De tous temps, ceux qui enseignaient aux enfants les généalogies, les attributs et même les amours des Dieux ont été suspects de complaisance pour le paganisme et ont eu fort à faire pour écarter cette accusation. Je crois pouvoir affirmer que le paganisme de Critias est tout littéraire, que ses prétendues railleries à l'égard du christianisme ne sont qu'un badinage aussi dépourvu de fiel que d'esprit, enfin que sa conversion finale, ne portant que sur la formule d'un serment, n'est pas plus sérieuse que sa prétendue idolâtrie.

Dès le début de la discussion, on voit qu'il ne s'agit pas de doctrine, mais de la considération ou du crédit que méritent les imaginations des poètes grecs. Triéphon, parlant à Critias de l'agitation qui le secoue, dit qu'il a sans doute écouté jusqu'au bout des ongles, διὰ τῶν ὀνύχων, les propos qui l'ont tant bouleversé. Critias répond qu'il n'est pas plus étonnant d'écouter avec ses ongles que de porter un enfant dans sa cuisse ou dans sa tête, ou encore de changer de sexe; car, ajoute-t-il, toute la vie est pleine de prodiges, s'il faut en croire les poètes, εἰ βούλει πιστεύειν τοῖς ποιηταῖς. Est-ce là le langage d'un païen convaincu? Ne sent-on pas le professeur de mythologie — d'*histoires*, comme on disait à Rome — qui a envie de débiter sa marchandise? Peu après, Critias jure par Zeus aérien, νὴ τὸν Δία τὸν αἰθέριον, de ne pas faire de mal à son interlocuteur en lui racontant son aventure. « Tu m'effraies encore plus, dit Triéphon ; qui pourrait te protéger si tu violais ton serment? Car je sais que tu n'ignores rien au sujet de ton Zeus. » Cela signifie peut-être que Critias risque d'être foudroyé et que sa compagnie deviendrait alors fort dangereuse.

1. Voir Boissier, *La fin du paganisme*, t. I, p. 234 et suiv.

A ce propos stupide, qui voudrait être spirituel, Critias répond : « Que dis-tu? Zeus ne pourrait-il pas m'envoyer dans le Tartare? Ignores-tu qu'il a précipité tous les dieux du seuil divin, qu'il a foudroyé l'autre jour Salmonée, qui voulait tonner comme lui, et qu'il foudroie encore aujourd'hui les insolents? N'est-il pas nommé *Titanokrator* et *Gygantolètès* par les poètes, et en particulier par Homère? » Sur quoi Triéphon rappelle savamment les métamorphoses et les débauches de Zeus, et Critias, au lieu de lui répondre, propose de jurer par Apollon. L'ennuyeuse conversation continue; à un moment, Critias atteste le Dieu Inconnu d'Athènes, νὴ τὸν ἄγνωστον ἐν 'Αθήναις[1], et Triéphon, sans y faire attention, recommence à l'interroger sur la Gorgone. Les choses ont l'air de prendre une tournure plus sérieuse quand Triéphon débite ses vers sur le dieu triple et un, par lequel seul il convient de jurer. On a singulièrement exagéré la portée de la réponse de Critias : « Tu m'apprends à calculer; ton serment est une arithmétique et tu calcules comme Nicomaque de Gérasa. Je ne sais ce que tu dis, un trois, trois un. Est-ce que tu parles de la tétrade de Pythagore, ou de son ogdoade, ou de sa triakade? » Ce n'est pas là une réponse d'anti-chrétien, mais de sophiste, qui, habitué à jurer par les dieux de la mythologie, feint de s'étonner qu'on lui demande de jurer par une formule aux allures arithmétiques. Du reste, Triéphon ne le laissera pas continuer sur ce ton; il cite aussitôt un vers d'Euripide pour lui imposer le respect des choses sacrées :

Σίγα τὰ νέρθε καὶ τὰ σιγῆς ἄξια

et poursuit par une citation d'Aristophane : « Il ne s'agit pas de mesurer ici le saut d'une puce. » Puis il parle de sa rencontre avec saint Paul, qui nous a renouvelés, dit-il, par l'eau du bap-

1. Il n'est pas nécessaire d'entendre par là le Dieu Inconnu de saint Paul (*Actes des Apôtres*, XVII, 23), car il y avait à Athènes d'autres autels du Dieu Inconnu que celui dont a parlé l'Apôtre. M. Crampe (p. 14) rappelle à propos un texte de Philostrate (*Vit. Apoll.*, VI, 3) : Καὶ ταῦτα 'Αθήνησιν, οὗ καὶ ἀγνώστων δαιμόνων βωμοὶ ἵδρυνται. Ne sachant plus par quel Dieu jurer, Critias atteste celui qui n'a ni nom ni légende; de celui-là, du moins, son interlocuteur ne médira pas.

tême et fait une profession d'orthodoxie à laquelle son interlocuteur n'oppose rien. Mais il se garde de citer la Bible ou les Évangiles; le nom même de Moïse eût choqué sa pudeur de sophiste; il l'appelle *le Bègue*, βραδύγλωσσος, et il explique l'origine du monde en citant deux vers des *Oiseaux* d'Aristophane. N'est-il pas pas évident que ces deux hommes font plutôt assaut de pédantisme que de doctrine? Ce qui suit, sur les Parques, le destin et les registres des péchés des hommes tenus au ciel, n'est encore qu'une chaîne de citations. Il se trouve cependant, dans cette discussion sans objet, un mot qui paraît significatif. Triéphon dit que Dieu a formé (ἐμόρφωσεν) les étoiles fixes « que tu considères comme des dieux », οὓς σὺ σέβῃ θεούς. Mais, à y regarder de près, ce propos ne peut s'interpréter à la lettre : le païen hellénisant n'est pas un adorateur des planètes. Cela signifie simplement que les noms des planètes sont ceux des dieux du paganisme, noms qui, suivant Triéphon, ne doivent pas être invoqués dans les serments solennels comme ceux de divinités. Du reste, il marque nettement lui-même le caractère de cette discussion toute scolastique en disant, après avoir réfuté les théories du paganisme sur le destin : « Ne vois-tu pas combien sont incohérentes et peu solides les inventions des poètes? Laisse de côté tout cela, afin d'être inscrit dans les registres célestes des bons. » Et plus loin, pillant encore Lucien : « Tes Dieux sont depuis longtemps un cottabe (nous dirions *une tête de Turc*) pour tous les hommes de bon sens. » Là-dessus, Critias déclare qu'à l'inverse de Niobé il sent que de pierre il est devenu homme et prête serment par le Fils qui procède du Père. La controverse est apaisée et Critias peut commencer son récit.

Je ne veux pas nier qu'en certains passages l'inepte auteur de ce dialogue scolastique ait oublié que son propos n'était pas sérieux, qu'il n'ait élevé la voix et enflé le ton comme s'il voulait convertir un infidèle. Mais s'autoriser de ces quelques lignes ou de ces quelques mots pour conclure que l'un des interlocuteurs est un défenseur du paganisme, qu'il y avait encore des païens à l'époque où a été écrit le *Philopatris,* c'est méconnaître le carac-

tère d'une composition dont le fonds solide, si tant est qu'il y en ait, est une discussion plus littéraire que religieuse sur l'emploi d'une formule de serment.

V

On rapporte que Constantin V, l'empereur iconoclaste et rationaliste (740-775), raillait impitoyablement ses courtisans lorsqu'ils invoquaient, en sa présence, l'aide de la Sainte Vierge. On ajoute qu'il tournait en ridicule ceux qui mettaient quelque affectation à éviter toute expression licencieuse[1]. Ces traits, joints à son goût pour la musique et pour le théâtre, le faisaient qualifier de païen par les orthodoxes plus rigoureux. Cette accusation de paganisme ne visait pas une doctrine religieuse définie, mais un penchant, jugé excessif, vers ce qu'on pouvait appeler l'hellénisme et qui ne différait guère de ce qu'on nomme l'humanisme en Italie au xve siècle. Sathas, dans la préface du septième volume de sa Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη, publié en 1894, a prétendu discerner, pendant toute l'histoire byzantine, deux courants contraires, l'un romain, l'autre hellénique, dont la lutte aurait constitué toute la vie intellectuelle et morale de cette époque. L'esprit hellénique n'a jamais été étouffé ; mais il a été refoulé et réduit à l'impuissance par l'esprit romain, dont le triomphe du christianisme avait assuré la suprématie. La Renaissance a été le réveil de l'hellénisme ; les grandes controverses religieuses, telles que la querelle des iconoclastes, sont moins des disputes sur des points de dogme que des épisodes du long combat entre l'hellénisme et le romanisme. Bien que Sathas ait allégué, à l'appui de sa thèse, des arguments dont la plupart ne supportent pas l'examen[2], il faut, croyons-nous, y reconnaître un fond de vérité. La tendance que Sathas appelle hellénique était nourrie et fortifiée à Byzance par l'éducation littéraire, qui resta presque entièrement classique, c'est-à-dire païenne. Parmi tous

1. Cf. Bury, *Later roman Empire*, t. II, p. 461.
2. Voir l'article de M. Heisenberg dans le *Byzant. Zeitschrift*, 1896, p. 168 et suiv.

ceux qui distribuaient cet enseignement dans les écoles et qui, tous, appartenaient nominalement au christianisme, il dut y avoir bien des hommes aux yeux de qui Homère et les Tragiques étaient des guides plus autorisés que la Bible et les Pères[1]. La contrainte officielle qui pesait sur eux les empêchait de faire profession de leurs doctrines, ou, s'ils les exprimèrent, ne permit guère qu'elles se transmissent jusqu'à nous ; mais le fait que cette tendance hellénique existait à Byzance et qu'elle y causait même quelque alarme aux orthodoxes serait suffisamment attesté, à défaut d'autres témoignages, par la première partie du *Philopatris*. Elle l'est encore par un passage d'Anne Comnène qui, parlant du réveil des études à Byzance sous l'influence d'Alexis Ier, au XIe siècle, ajoute que son père prescrivit aux érudits de son temps de donner le pas aux textes sacrés sur les lettres grecques, προηγεῖσθαι τὴν τῶν θείων βίβλων μελέτην τῆς Ἑλληνικῆς παιδείας ἐπέτρεπε[2]. Si le pieux empereur crut devoir insister ainsi sur la part prépondérante qui revenait aux Saintes Écritures dans l'enseignement, c'est qu'il constatait avec inquiétude une tendance contraire, représentée surtout, sous son règne même, par la philosophie platonicienne et pythagoricienne de Jean Italos[3], qui admettait la métempsychose, professait la théorie de Platon sur les idées et ne rendait pas aux saintes images le culte qui leur était dû[4]. Une sorte de *Syllabus* de l'Église grecque, le *Synodikon* publié par M. Ouspensky, condamne, à la suite des iconoclastes, les adhérents des doctrines helléniques et de l'enseignement platonicien sur la matière et les idées[5]. Or, Jean Italos n'est qu'un anneau dans une longue chaîne, car il fut l'élève et le successeur (dans la chaire de philosophie de l'Académie de Byzance) du platonicien Michel Psellos (1018-1081) et ce dernier descendait probablement d'un

1. Il y a des réflexions justes à ce sujet, au milieu de choses plus que contestables, dans Gfrörer, *Byz. Gesch.*, t. III, p. 75-83.
2. Anne Commène, V, 9, p. 265.
3. Cf. *Byz. Zeitschr.*, 1896, p. 172.
4. Ἦν δὲ τὰς μετεμψυχώσεις δοξάζων καὶ τὰς ἁγίας εἰκόνας οὐχ' ὡς ἔδει τιμῶν, ἀλλὰ καὶ τὰς πλατωνικὰς ἰδέας παρεδέχετο (Nicétas Acominat).
5. Chalandon, *Alexis Commène*, p. 316; *Byzantinische Zeitschrift*, 1895, p. 143.

autre philosophe du même nom, qui enseignait au commencement du IXe siècle. Imbu des idées de l'école alexandrine, Psellos l'ancien aurait-eu, dit-on, à se défendre contre l'accusation d'avoir renoncé au christianisme[1]. Le second fut également soupçonné de préférer la doctrine de Platon à celle de l'Église et dut se justifier auprès de l'empereur par une déclaration formelle d'orthodoxie[2]. On rapporte qu'un de ses élèves, fortement imprégné d'hellénisme, se jeta du haut d'un rocher dans la mer en criant : « Prends-moi, Poseidon[3] ! » Près de cinq siècles après, Georges de Trébizonde dit avoir entendu déclarer à Gémiste Pléthon que le monde entier serait bientôt acquis à une seule religion, qui ne serait ni le christianisme ni le mahométisme, mais différerait peu de la vieille religion hellénique[4]. Il est vrai que Pléthon était un fervent platonicien et qu'ayant résidé en Italie lors du concile de Florence, il a pu subir l'influence de l'humanisme italien; mais il est permis de supposer que le propos répété par Georges de Trébizonde révèle, tout en l'exagérant sans doute, un état d'esprit qui s'est perpétué discrètement, pendant de longs siècles, dans les écoles et les académies byzantines.

Ainsi, ce qu'on a pris pour du paganisme dans le *Philopatris* n'est, en somme, qu'une forme byzantine de l'humanisme. On a d'autant moins lieu d'être surpris de la constater dans la Byzance du Xe siècle que bien d'autres indices accusent, à la même époque, une renaissance de l'esprit grec et des goûts classiques. C'est du Xe siècle que datent nos meilleurs manuscrits des anciens auteurs; c'est alors que l'art byzantin a produit ses chefs-d'œuvre, dont beaucoup, tant ivoires que miniatures, ne sont que des copies d'œuvres romaines encore tout imprégnées d'influences grecques; c'est alors aussi que Lucien, le plus Grec des Grecs, si l'on

1. Leonis Allati *de Psellis*, éd. Fabricius, p. 2.
2. Krumbacher, *Gesch. der byzant. Litteratur*, 2e éd., p. 435.
3. Nicétas Acominat, dans Tafel, *Supplem. hist. eccles. graecorum* (Ouspensky, *Essais sur l'histoire de la civilisation byzantine*, Saint-Pétersbourg, 1892, p. 156; en russe).
4. *Byz. Zeitschrift*, 1896, p. 172.

peut dire, a trouvé de nombreux lecteurs et imitateurs, mode qui dura jusqu'à la fin de l'Empire d'Orient, comme l'attestent entre autres le *Timarion*, publié par Hase, et le *Voyage de Mazari aux Enfers*, publié par Boissonade, inspirés l'un et l'autre de la *Nékyomantie* de Lucien [1].

Nous sommes malheureusement mal informés des caractères intellectuels de cette renaissance du xe siècle, qui se poursuivit et s'accentua, malgré le cléricalisme étroit d'Alexis Ier, pendant l'époque des Comnènes [2]. Mais il semble bien qu'elle exerça ses effets jusqu'au delà des frontières de l'Empire, dans une ville qui avait été longtemps byzantine et était restée en rapports étroits avec Byzance, à Ravenne. Là vivait, vers 970, le grammairien Wilgard. Enthousiaste de la science qu'il enseignait, il fut séduit, nous dit le moine Rodolphe [3], par des esprits malins, qui lui apparurent en songe sous les traits des anciens poètes, Virgile, Horace et Juvénal. Ils le remercièrent de ce qu'il faisait pour eux et lui promirent qu'il participerait à leur gloire s'il persévérait dans la même voie. Wilgard commença dès lors à s'écarter ouvertement de la doctrine chrétienne et à enseigner que ces poètes avaient plus de droit à la confiance des hommes que les Livres Saints. L'évêque de Ravenne, Pierre, se hâta d'intervenir et réduisit Wilgard au silence. Le moine Rodolphe ajoute qu'à la même époque d'autres partisans de la même doctrine furent mis à mort par le glaive ou conduits sur le bûcher. Cependant, trente ans plus tard, l'abbé romain Léon rencontra encore, des deux côtés des Alpes, certains grammairiens non moins exaltés que Wilgard, qui se réclamaient de Platon, de Virgile et de Térence plutôt que de l'Écriture et de l'Église. Il semble que Gfrörer n'a pas eu tort de soupçonner l'existence d'un lien occulte entre ces humanistes de l'Italie et l'école à laquelle appartenait le

1. Cf. Erwin Rohde, *loc. laud.*, p. 15 et Nicolai, *Griech. Literaturgesch.*, t. II, p. 487.

2. C'est au milieu du xie siècle que se dessine, avec Jean Italos, un mouvement philosophique animé d'une tendance hostile à l'Église. Cf. Krumbacher, *Gesch. der byz. Litt.*, 2e éd., p. 445.

3. Dom Bouquet, *Recueil*, t. X, p. 23; Gfrörer, *Byz. Gesch.*, t. III, p. 77.

Critias du *Philopatris*. Le fait que Léon nomme Platon, inconnu aux théologiens occidentaux du xe siècle, parmi les auteurs préférés des grammairiens qu'il dénonce, autorise, en effet, à croire que ces derniers entretenaient des relations plus ou moins directes avec les maîtres des écoles byzantines de ce temps.

VI

Ce qui précède nous permet d'aborder la dernière question générale que soulève le *Philopatris*, celle du rapport logique entre les deux parties si différentes dont il se compose. Dire, avec quelques critiques récents, qu'il n'y en a aucun, que toute la première partie, c'est-à-dire les deux tiers de l'opuscule, n'est qu'un jeu d'esprit et un hors-d'œuvre, c'est traiter l'auteur anonyme, quelque médiocre qu'il soit, avec une sévérité vraiment excessive. Cet homme a beau être dépourvu de talent, de goût et de toutes les qualités de l'écrivain : il sait ce qu'il veut et n'écrit pas seulement pour le plaisir de noircir du parchemin. J'ai dejà montré que son œuvre se termine par un appel peu dissimulé à la libéralité de l'empereur Nicéphore. C'est comme patriote, comme φιλόπατρις, qu'il demande l'aumône ou une pension ; mais la patrie byzantine n'était pas tout entière là où l'empereur et l'armée combattaient pour la défense des frontières. L'Empire d'Orient reposait sur deux piliers, l'orthodoxie et l'autorité impériale ; pour être φιλόπατρις dans toute l'acception de ce terme, l'auteur devait se montrer également soucieux de l'empereur, chef militaire suprême, et des intérêts de la religion. Or, à l'époque de Nicéphore, aucune hérésie dangereuse ne menace l'orthodoxie dans l'Empire ; tout ce qu'elle peut craindre, c'est cet humanisme de pédants de collège qui tend à substituer à nouveau Zeus et les autres dieux de l'Olympe à la divinité triple et une du christianisme. Le loyaliste zélé auquel nous devons le Φιλόπατρις a combattu l'humanisme dans la première partie de son dialogue, l'esprit de révolte et de trahison dans la seconde. Avec ce dernier, point d'accommodement : c'est une

dénonciation en règle. Mais l'humanisme n'est pas un ennemi bien redoutable; c'est en badinant qu'on le met à la raison; d'ailleurs, les deux interlocuteurs sont des sophistes, nourris également d'Homère et d'Euripide, qui ne tardent pas à se trouver d'accord, et cette première partie, d'où la formule du dogme chrétien sort victorieuse, se termine par un accommodement cordial. En somme, et malgré l'extrême maladresse de la composition, le dialogue justifie ainsi son titre principal : le patriotisme byzantin s'y affirme successivement sous ses deux aspects, l'un spirituel, l'autre temporel.

Le sous-titre est plus difficile à expliquer : φιλόπατρις ἢ διδασκόμενος. L'homme qui s'instruit, διδασκόμενος, est sans doute le même que le φιλόπατρις; mais est-ce Triéphon, qui apprend de Critias les menées des ennemis de l'Empire, ou Critias, qui apprend de Triéphon à jurer par le Fils du Père et non par Zeus? La question, du reste, est de trop mince importance pour qu'il soit utile de la discuter.

Je suis loin d'avoir épuisé tout l'intérêt qui s'attache à ce méchant opuscule; mais je crois avoir fait l'essentiel en le replaçant dans son milieu et en montrant les enseignements qu'on en peut tirer pour deux études considérables qui attendent encore un historien : celle de l'opposition et celle de l'humanisme à Byzance.

Angers. — Imp. A. Burdin et Cie, rue Garnier, 4.

“ JOURNAL-BOUTIQUE ” & “ JOURNAL-MUSÉE ”

“ Journal-Boutique ” et “ Journal-Musée ”

PAR

Salomon REINACH
Membre de l'Institut de France.

EXTRAIT DE LA “ REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES ”
(TOME VI. — 1901. — JUILLET)



BRUXELLES
A. LEFÈVRE, IMPRIMEUR
1 ET 9, RUE SAINT-PIERRE
—
1901

“Journal-Boutique” et “Journal-Musée”

PAR

SALOMON REINACH

Membre de l'Institut de France.

I

La fin du XIXe siècle a vu se produire, en particulier dans les pays de langue française, un mouvement de protestation encore timide, mais destiné à grandir, contre l'immoralité d'une certaine presse, sa violence, ses mensonges, les compromissions louches où elle se complaît. “ Presse vénale, presse de boue, presse de chantage, presse de grand chemin „ sont devenues des expressions de la langue courante; et personne n'ignore que les mots *taper* et *tapage*, pris dans une acception particulière, ont passé, des bas fonds du journalisme, dans le langage de la politique et des salons. Peu de gens connaissent l'étendue et la profondeur du mal, et ceux-là, appartenant eux-mêmes au monde des journaux, sont généralement tenus au silence; de temps en temps, toutefois, un scrupule honorable ou un intérêt lésé, ou encore une querelle portée devant les tribunaux, abolit la contrainte de la discrétion professionnelle, et alors, pendant un instant, cette presse se montre à nu au public dans toute l'impudeur de ses jongleries et de ses tares.

Je ne me propose pas d'esquisser ici la triste histoire de la presse “ fin de siècle „; il faudrait de longues pages pour en raconter les défaillances à l'époque de “ l'Affaire „, où l'épisode le plus caractéristique peut-être fut la brusque volte-face d'un

grand journal, engagé d'abord dans la campagne pour la justice, puis cédant à la terreur du boycottage, s'effaçant, faisant taire ses batteries... Ces incidents et bien d'autres, dont quelques-uns sont d'hier, n'ont laissé que peu d'illusions à la partie éclairée du public sur les mobiles auxquels obéit une grande partie de la presse et la dignité du " sacerdoce „ que prétendent exercer ceux qui la rédigent. Un des hommes de talent et de conscience dont peut s'honorer le journalisme, M. F. de Pressensé, vient d'exprimer son indignation dans un article singulièrement éloquent et suggestif (1), qui nous dispensera d'insister sur un mal admirablement décrit et nous fera entrevoir le remède qu'il serait facile d'y apporter.

LE SACERDOCE DE LA PRESSE

Si nous parlions un peu du sacerdoce de la presse? Le moment est bien choisi, quand les grands pontifes du journalisme donnent au bon publi le spectacle édifiant que l'on sait.

La scène dont le *Figaro* a été le théâtre — et qui n'est que le couronnement d'une série d'incroyables incidents — met en saillie, brutalement, la condition des soi-disant interprètes de l'opinion. Je ne sais ce que l'on doit le plus admirer dans ce changement à vue, de la froide impudeur avec laquelle un gérant révoqué a accompli son coup d'État, ou de la servilité empressée avec laquelle un journaliste s'est mis à la disposition du maître pour écrire sous sa dictée et supplanter un confrère.

Voilà donc la sécurité dont jouissent, dans ces maisons, des hommes qui s'imaginent quelquefois avoir des opinions à défendre et non des intérêts à servir ou des ordres à recevoir! Il suffit qu'un personnage sorte des coulisses comme un diable jaillit d'une tabatière et qu'il donne autour de lui un grand coup de balai pour que tout, à l'instant, se transforme, hommes, idées, principes.

Tel croyait naïvement n'avoir qu'à interroger sa conscience ou sa raison pour entretenir ses lecteurs, qui se trouve tout à coup devant un dictateur, muni d'un ordre de déguerpissement et prêt à expulser *manu militari* quiconque lui déplaît.

Ce n'est là, d'ailleurs, que le cas extrême d'une situation très générale.

Combien y a-t-il de journaux où les rédacteurs soient sûrs de ne pas se heurter à de mystérieuses consignes de silence, ou de ne pas se voir infli-

(1) L'*Aurore*, 26 mai 1901.

ger la honte d'un tripatouillage dont ils ne soupçonnent que trop la cause sonnante et trébuchante?

Combien y a-t-il de journaux où les rédacteurs soient sûrs de bien être au service de l'idée qui sert d'enseigne à l'entreprise — et d'elle seule?

Combien y a-t-il de journaux où les rédacteurs se sentent assez sûrs de leur position pour ne prendre conseil que de leurs convictions et pour dédaigner toute lâche prudence, tout accommodement avec l'ennemi?

L'affaire Dreyfus a été édifiante à cet égard. Il serait trop long d'énumérer ceux de nos confrères qui partageaient nos sentiments, qui nous encourageaient de leurs applaudissements, qui nous enviaient notre indépendance et qui, courbés sous la férule de quelque maître occulte, consentaient à écrire et à signer d'ignobles attaques contre le droit et ses champions.

Cet état de choses lamentable, sur lequel le grand public n'est pas assez éclairé, qui exerce une si funeste répercussion sur la formation ou la déformation de l'opinion, il tient, je le sais, aux mêmes causes profondes qui vicient notre régime social. C'est le capitalisme qui est le grand coupable.

C'est lui qui a séparé la propriété et, par conséquent, la direction des journaux de la fonction d'écrivain. C'est lui qui a créé, à côté et en dessons d'une catégorie d'exploiteurs éhontés, le plus souvent incapables de mettre l'orthographe et de signer leurs noms, un prolétariat de journalistes salariés, sans sécurité, à la merci d'un patron sans scrupules et sans entrailles.

C'est lui qui a fait de la presse, au lieu d'un organe d'éducation et d'instruction, non pas même un instrument de parti, mais un outil de spéculation. C'est lui qui a fini par faire envisager aux louches écumeurs du journalisme que leur métier consiste, je ne dis pas — ce serait trop leur demander — à répandre des idées, à disséminer des informations authentiques, non pas même à vendre au lecteur des opinions indépendantes et mûries et des faits exacts, mais à mettre aux enchères leur publicité, à louer leurs colonnes au plus offrant, comme une compagnie d'affichage loue ses murs, ses kiosques et ses placards.

Voilà ce qu'est devenue la presse périodique dans nos démocraties, qui ne peuvent ni se passer d'elle, ni se prémunir contre sa néfaste influence. Encore une fois, c'est le fruit amer du capitalisme, d'un régime social où l'argent est la seule puissance effective, où tout s'achète et se vend, où le travail n'est qu'une denrée au rabais qui doit subir les conditions d'un patronat enrichi, entretenu, créé par lui seul. Tout cela est vrai.

Et pourtant, on me permettra d'ajouter qu'il y a bien de la faute des journalistes aussi. S'ils avaient le sentiment de la dignité professionnelle, s'ils mettaient les franchises de leur pensée au dessus de mesquins intérêts, s'ils pratiquaient la solidarité, s'ils agissaient en hommes libres, en pro-

létaires soucieux de leur droit, le scandale de la presse esclave ne s'étalerait pas impunément au grand jour.

Il y aurait plus de journaux où un petit groupe d'écrivains convaincus disent, à leurs risques et périls, ce qu'ils pensent. Il y aurait moins de louches officines où, sous la direction des forbans de Bourse, une bande de valets de plume triturent l'opinion, mentent à leur conscience, faussent les faits et dupent le public au profit de leurs communs exploiteurs, c'est-à-dire de leurs communs ennemis.

Francis DE PRESSENSÉ.

II

“ C'est le capitalisme, dit M. de Pressensé, qui est le grand coupable. „ Il y aurait d'abord, pour apprécier cette opinion, à s'entendre sur le sens exact du mot *capitalisme;* mais il me semble superflu d'engager une discussion à ce sujet. Le problème peut être posé plus simplement et avec une rigueur en quelque sorte mathématique.

Que prétend être un journal? Une agence pour la distribution de nouvelles et l'interprète d'une opinion ou d'un parti. Qu'est en réalité un journal? Une entreprise commerciale qui doit rétribuer les capitaux engagés et qui, à cet effet, livre au public les nouvelles et les opinions les plus aptes à procurer des bénéfices, soit par l'élévation du tirage, soit par la publicité avouée ou dissimulée, soit par cette forme négative et souvent plus rémunératrice de la publicité, qui est le silence — le *silence d'or*.

Aucun journal n'a jamais fait cette confession à ses lecteurs; il ne leur a jamais dit : “ Je tiens à vendre beaucoup de papier noirci, à insérer beaucoup d'annonces et de réclames, à exploiter la vanité des uns, la timidité ou la conscience mal assurée des autres. Mes articles de fonds seront ce que voudra mon public, ce que voudront ceux qui me paient: la vérité trouvera sa place si elle peut. „

Bien au contraire, il n'est pas un journal, si taré qu'il soit, qui ne professe un culte intransigeant de la vérité, de l'honneur, de l'intérêt public, qui ne se targue d'être une tribune pour les opprimés, un redresseur de torts, un conseiller incorruptible, enfin tout ce qu'un journal pourrait et devrait être s'il ne cherchait, avant toute chose, l'influence, le succès et l'argent.

Il y a donc une contradiction grave, une antinomie scandaleuse entre la devise inscrite sur la devanture de la boutique et ce qui se passe au dedans, entre le programme d'un journal et ses actes, entre l'intégrité qu'il affiche et la corruption dont il vit. “ Pourquoi un journal, me dira-t-on, ne serait-il pas, *en l'avouant*, une simple entreprise commerciale ? „ Parce qu'il est des choses, ou plutôt des services, qui, par leur nature même, ne se prêtent pas à revêtir cette forme. On fait, il est vrai, le commerce de substances qui sont aussi nécessaires à la vie que la connaissance de la vérité; mais ce commerce s'opère sous le contrôle de la société, qui réprime les falsifications et les fraudes. Quand il s'agit de denrées, les fraudes peuvent être découvertes, démontrées et punies: il n'en est pas de même quand il s'agit de nouvelles et d'opinions. Un pays tout entier peut être empoisonné par une presse de mensonge sans que les pouvoirs publics osent intervenir, du moins là où règne la liberté, dont les bienfaits sont encore supérieurs aux inconvénients. On a vu, en France, des vérités indéniables, utiles à connaître et à répandre, qu'une presse vénale ensevelissait sous le silence; on a vu des mensonges patents, impudemment exploités, s'étaler dans les colonnes de la presse presque entière, sans que les protestations des honnêtes gens pussent parvenir aux oreilles du public. “ Si un épicier vendait ce que je vends, disait un directeur de journal, il y a longtemps qu'il serait à Mazas. „ Il ne faut pas objecter que le public n'a que ce qu'il mérite s'il lit des journaux qui le trompent. Le public ne sait pas qu'on le trompe ni qui le trompe, parce que les trompeurs lui déclarent tous les jours qu'ils cherchent seulement à l'éclairer. L'homme qui lit deux journaux d'opinions opposées est, même dans les villes, une exception; s'il s'aperçoit qu'ils se contredisent, que les nouvelles mêmes qu'ils fournissent sont inconciliables, il se rassure en disant que “ tous les journaux mentent „ et n'échappe à l'erreur que pour tomber dans l'indifférence et le scepticisme, incompatibles avec ses devoirs de citoyen.

Presque tous les journaux ont été fondés avec des capitaux trop faibles, variant de 100 à 500,000 francs, à peine suffisants pour leur assurer six mois ou une année d'existence. Ceux qui

fournissent ces capitaux sont quelquefois des citoyens convaincus de l'utilité d'une politique ou de la vérité d'une doctrine, mais le plus souvent des industriels, des commerçants, des hommes publics ou leurs clients, qui espèrent récupérer les sommes qu'ils versent sous forme d'influences ou de bénéfices. Une fois le ournal “ lancé „, ce qui comporte des frais considérables, il cherche avant tout à trouver des lecteurs, dût-il pour cela flatter les instincts les moins avouables de la foule, l'intoxiquer de calomnies ou d'obscénités; il cherche parfois aussi l' “ affaire à côté „, le “ tapage „, la campagne retentissante qui, demain, sera brusquement interrompue. Malgré tout ce qu'ils sont prêts à faire, le plus grand nombre des journaux succombent en bas âge, faute de capitaux. Ceux qui ont été versés sont absolument perdus, sans espoir de retour. Qu'on fasse le compte de ce qu'ont coûté tant de feuilles mortes ou moribondes depuis quinze ans! C'est par millions qu'il faut chiffrer les capitaux ainsi engloutis. Donc, le vice fondamental du journalisme, c'est que le journal cherche tout de suite à rémunérer un capital et que ce capital, étant toujours trop faible, ne permet (sauf exceptions) au journal ni de vivre honnêtement, ni de mourir autrement qu'insolvable.

Un grand journal quotidien à 5 centimes (prix qui semble devoir prévaloir partout) coûte environ 1,200 francs par jour. Le bénéfice moyen sur la vente de chaque numéro est de 2 centimes. Donc (si l'on fait abstraction de la publicité avouée, toujours peu fructueuse au début), il faut, pour faire ses frais, qu'un journal à un sou tire à 60,000 exemplaires. Le jour où il tire à 200,000, il rapporte un million par an; s'il atteint ou dépasse le tirage de 600,000, il rapporte plus de trois millions et représente un capital vingt ou vingt-cinq fois supérieur. Mais le journal à gros tirage, qui veut maintenir le chiffre élevé de ses recettes, est moins libre encore que le journal qui noue à peine les deux bouts. Quelque talent, quelque moralité individuelle qu'aient ses rédacteurs, il faut qu'ils obéissent à la consigne du directeur qui a le souci tout naturel de la forte vente. Dissimuler ou falsifier ce qui pourrait déplaire à des coteries influentes, flatter les préjugés du public, le bercer dans l'erreur, l'amuser et l'abêtir en un mot,

voilà trop souvent la devise; à défaut du corps du journal, trois ou quatre feuilletons paraissant ensemble se chargent de la besogne et y excellent. Ainsi la prospérité la plus éclatante ne confère pas l'indépendance aux journalistes, lorsque cette prospérité dépend d'une vente que l'expression d'une vérité inopportune pourrait réduire de moitié au profit d'un concurrent moins scrupuleux.

III

Tels sont les inconvénients (le mot est faible) inhérents à la conception du “ journal-boutique „ ; les conséquences qu'elle entraîne pour l'esprit public sont si graves que tout bon citoyen a le devoir de s'en alarmer.

Le remède consiste à renverser cette conception mercantile, à faire du journal *ce qu'il prétend être,* et, sans refuser le concours du capital, à le soumettre aux exigences que comporte une institution d'utilité générale dont le bénéfice ne saurait être l'objet.

Il existe déjà bien des entreprises de ce genre; le modèle n'en est pas à créer. Presque toutes les villes importantes possèdent des musées industriels ou d'art décoratif, constitués à grands frais par des sociétés qui cherchent à répandre la connaissance des belles choses, à stimuler l'initiative des artisans, à développer leur goût. Beaucoup de ces musées exigent un droit d'entrée ou réalisent autrement quelques bénéfices; mais ce n'est pas là le but qu'ils se proposent. *Aliud fuit serentis propositum, hoc supervenit*, comme dit Sénèque, en parlant des fleurs qui poussent dans un champ de blé. Ils veulent instruire, populariser le beau, s'acquitter d'un devoir social. A côté des musées, voyez les bibliothèques, les universités, les cliniques, *sanatoria,* etc., fondés par l'initiative privée. Ces établissements distribuent la santé ou le savoir, ils perçoivent souvent des taxes assez élevées, mais ils ne vivent pas des taxes qu'ils perçoivent. Leur capital d'établissement est, en général, tel qu'il suffit à gager leurs dépenses d'entretien; le public peut affluer ou s'abstenir, peu importe; l'institution existe et attend sans inquiétude l'avenir qui lui fera porter tous ses fruits.

Si la diffusion quotidienne de la vérité est aussi nécessaire aux sociétés humaines que celle de la santé, du goût et de la science, on conviendra qu'il n'est pas chimérique de concevoir, au lieu du *journal-boutique*, un *journal-musée*, exposition permanente et sans cesse renouvelée de faits authentiques, d'enseignements précis, d'opinions sérieusement mûries et présentées, avec une liberté entière, par des hommes capables de parler suivant leur conscience.

Ce *journal-musée* — appelons-le, pour abréger, le *Musée* tout court — exigerait, pour être solidement assis, des capitaux considérables; mais, à la différence des autres feuilles qui paraissent et disparaissent, celle-là, née pour durer, *immobiliserait* des capitaux, mais n'en *engloutirait* pas. Je m'explique.

Le *Musée* devrait être constitué de telle sorte que les 1,200 francs par jour nécessaires à sa publication (soit environ 450,000 francs par an) seraient fournis par les revenus du *capital intangible* qui constituerait le fonds social. Il faudrait donc trouver une douzaine de millions qui, au cas extrême où le *Musée* n'aurait ni un abonné, ni un lecteur, resteraient improductifs, comme sont improductifs chez les riches et même chez les demi-riches quantité d'objets dont l'utilité pratique est nulle : tableaux, bijoux, bibelots, meubles d'ornement, etc. Au bout de dix ans, chaque souscripteur pourrait réclamer le remboursement de ses fonds. Pendant cet intervalle, l'expérience aurait été faite. Si, la neuvième année, le tirage dépassait 120,000 numéros, le capital toucherait une rémunération de 4 p. c. (intérêt qui, statutairement, ne pourrait être dépassé) (1) et les retraits qui se produiraient seraient compensés par des souscriptions nouvelles. Au cas où le tirage resterait médiocre, les souscripteurs auraient encore à se demander, après dix ans, si la diffusion de la vérité sans alliage et de la pensée sincère ne mérite pas un sacrifice intégral.

Le *Musée* devrait être placé sous le contrôle d'un comité élu par les souscripteurs, se recrutant par cooptation et dont les

(1) Dans ma pensée, l'excédant éventuel devrait être réparti entre les abonnés considérés comme participants.

membres toucheraient une indemnité par séance. Ces hommes pourraient être choisis parmi les plus éminents et les meilleurs, parmi ceux qui, aujourd'hui, refusent de nouer des relations avec un *journal-boutique*, mais qui apporteraient joyeusement leur concours à un *journal-musée*. C'est d'eux et d'eux seuls qu'il dépendrait d'empêcher le *journal-musée* de se transformer, avec le temps, en *journal-boutique;* assurément, c'est là une garantie qui n'a rien d'absolu, mais qui vaudrait celles dont on s'entoure d'ordinaire pour fonder, à titre privé, des institutions d'intérêt public.

IV

Quel accueil le monde des lecteurs ferait-il à un journal qui professerait, en toute sincérité, pouvoir se passer d'eux, qui ne solliciterait ni le sou de l'acheteur, ni les cent louis du lanceur d'affaires, qui revendiquerait hautement, agressivement même, le droit de juger, dans sa pleine indépendance, toute entreprise, toute opinion, tout livre soumis au public, et cela, non pas dans l'esprit exclusif d'une secte, mais selon les lumières de la raison affranchie et du bon sens ?

La tentative, on l'avouera, serait originale et, par cela même, il serait possible qu'elle réussît. On a vu des réformateurs attirer la foule en la rabrouant, en l'invectivant même. Dire aux hommes des vérités dures à entendre n'est pas toujours le moyen de les éloigner. Il y a, dans les couches profondes du public, un besoin mal satisfait d'y voir clair, de pouvoir écouter en toute confiance une parole sage, compétente et désintéressée; c'est ce besoin qui fait en partie le succès de certaines feuilles de mensonge aux allures paternes et familières, qui s'affublent d'un titre généreux ou d'une belle devise pour abriter des trafics inavouables. Quand il existerait un journal *indépendant* au sens le plus littéral de ce mot, affirmant et prouvant qu'il peut se passer de lecteurs, les lecteurs viendraient peut-être à lui. Alors, mais alors seulement, les forces d'injustice et d'oppression qui menacent le monde et sèment des obstacles sur la route de l'évolution pacifique auraient trouvé un contrepoids efficace dans une œuvre de justice et de vérité. Le “ Sacerdoce de la presse „ aurait cessé d'être

une dérision amère et l'idéal de quelques-uns serait devenu la réalité.

Un journal de langue française, comme le *Musée*, devrait prétendre à une autorité européenne, mais se préoccuper plus particulièrement de l'éducation politique et morale des trois pays de langue française. Il serait français, suisse et belge, et regretterait de ne pouvoir être plus français encore, c'est-à-dire plus humain, en s'adressant à un public plus étendu.

Est-il impossible de trouver les fonds nécessaires à une pareille œuvre? Non, si des hommes éloquents et écoutés croient l'idée réalisable, s'en éprennent et travaillent à la répandre. Le consentement des intelligences doit préparer et assurer celui des capitaux. La France seule, depuis vingt ans, a fourni des sommes bien supérieures qui se sont perdues dans des journaux mort-nés ou condamnés à une existence misérable; elle a fourni vingt fois davantage à des œuvres de solidarité sociale dont l'utilité est plus apparente, mais non plus réelle, que celle d'une œuvre de vérité.

Il y a, dans le *Pater Noster,* une équivoque célèbre, qui a fait et fera encore couler des flots d'encre : faut-il demander au ciel le pain du corps ou le pain *supra-sensible,* l'adjectif employé dans le texte évangélique pouvant avoir l'un et l'autre sens? Laissons subsister l'équivoque et inspirons-nous de l'enseignement qui s'en dégage pour organiser enfin la distribution de la vérité quotidienne, du pain de l'esprit!

LA REPRÉSENTATION DU GALOP

DANS L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANGERS, IMP. A. BURDIN ET Cie, 4, RUE GARNIER.

SALOMON REINACH
MEMBRE DE L'INSTITUT

LA REPRÉSENTATION DU GALOP

DANS L'ART ANCIEN ET MODERNE

Extrait de la *Revue Archéologique*, 1900 et 1901.

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1901

LA REPRÉSENTATION DU GALOP

DANS L'ART ANCIEN ET MODERNE

I

Il y a vingt-deux ans arrivèrent à Paris les premières épreuves des photographies instantanées faite par l'Américain Muybridge au haras de Palo Alto, résidence de M. le gouverneur Stanford (Californie)[2]. On y voyait représentés des chevaux aux diverses allures, y compris le galop le plus rapide, avec une précision et une vérité jusqu'alors inconnues. Comme cette vérité était nouvelle et contredisait nettement les idées reçues, elle ne fut pas accueillie sans résistance. Il fallut qu'à l'aide d'un jouet appelé *zootrope*, ancêtre de nos *cinématographes* et *biographes*, on soumît ces analyses de mouvements à une synthèse expérimentale[3]. Le résultat fut la démonstration définitive de

1. Je dois, dès le début de ce travail, remercier M. le colonel Duhousset, Sir Edward Poynter et M. le professeur Mommsen, qui ont bien voulu me donner ou me procurer de précieux renseignements.

2 Des exemplaires de ces épreuves sont conservés au Cabinet des Estampes, où l'on trouve également le magnifique album publié par Muybridge en 1887 : *Animal locomotion* (Philadelphie). Dans cet album sont aussi figurés, aux diverses allures, des hommes, des femmes, des chiens, des bœufs, des cerfs, etc.

3. Duhousset, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, p. 447. — M. le colonel Duhousset a publié, dans le *Magasin pittoresque*, une série d'articles trop peu connus sur la représentation du cheval dans l'art. En voici les titres et les dates : *Le réalisme des allures du cheval* (1891, 15 juill., 15 août, 31 août); *Le cheval dans l'art* (1892, 15 avr., 15 juill., 15 août, 31 oct., 31 nov. 31 déc.); *Menus propos sur Ninive* (15 mars 1893); *Phidias réaliste* (15 mai 1893); *Les cires de Meissonnier* (15 juin 1893); *Le cheval de Napoléon Ier à Iéna* (15 sept. 1894).

l'exactitude des instantanés de Muybridge, comme on pouvait d'ailleurs s'y attendre. *Solem quis dicere falsum Audeat?..*

Dans le monde des artistes, peintres de batailles, de courses, etc., cette révélation produisit un émoi bien légitime. En effet, *des quatre attitudes que l'art européen, aux différentes époques de l'histoire, avait prêtées au cheval lancé à pleine vitesse, il se trouvait que la photographie instantanée n'en confirmait qu'une seule et que celle-là, adoptée par l'art attique du* v[e] *siècle, avait été presque complètement délaissée par l'art romain et était restée inconnue de l'art du Moyen-Age comme de l'art moderne, jusqu'à la découverte des frises du Parthénon.* Les trois autres attitudes du cheval au galop, mille et mille fois figurées par l'art depuis deux mille ans, étaient *radicalement fausses*, c'est-à-dire que la photographie instantanée ne les donnait pas. En revanche, elle en indiquait au moins trois autres, *dont aucun artiste ne s'était jamais avisé.* A cette époque, vers 1880, il n'était pas encore de mode de qualifier les déceptions de *faillites*, sans quoi l'on n'eût pas hésité à proclamer la faillite de l'art; ne venait-il pas d'être convaincu d'une impuissance plus de trente fois séculaire à fixer, dans le marbre ou sur la toile, un mouvement familier à tous, mais dont les détails échappent, par leur rapidité, à la vision?

Pour rendre plus sensible ce qui précède, nous juxtaposons ici deux séries de figurines, dont l'une représente les quatre principales attitudes du galop d'après les clichés de Muybridge[1] et l'autre les motifs de la même allure adoptés par l'art ancien et par l'art moderne (fig. 1).

La comparaison de ces motifs suggère quelques observations intéressantes ; mais, avant de les présenter à nos lecteurs, il est nécessaire, pour éviter les répétitions et les périphrases, de convenir d'une terminologie. Les quatre types α, β, γ, δ, qui sont ceux des chevaux au galop dans l'art — jusqu'à la révélation de Muybridge — peuvent être désignés comme il suit : α)

1. Nos dessins de la rangée supérieure sont calqués sur ceux du colonel Duhousset, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2[e] pér., t. XXIX, p. 447.

le *canter*; β) le *cabré fléchi*; γ) le *cabré allongé*; δ) le *galop volant*. Dans le *canter*, le cheval appuie sur le sol un de ses sabots postérieurs; dans le *cabré fléchi* et dans le *cabré allongé,* il en appuie deux; dans le *galop volant*, il est complètement détaché du sol. Il arrive souvent que, dans les œuvres d'art de petite dimension ou d'exécution hâtive, la ligne de terre soit mal indiquée ou ne le soit pas du tout; on peut alors être porté à confondre le type δ avec le type γ. Mais il existe entre eux quelques différences caractéristiques. Dans le *cabré allongé*, les sabots postérieurs sont tournés vers le dedans, même quand le cheval galope sur les pinces; au contraire, dans le *galop volant*, les sabots sont plutôt

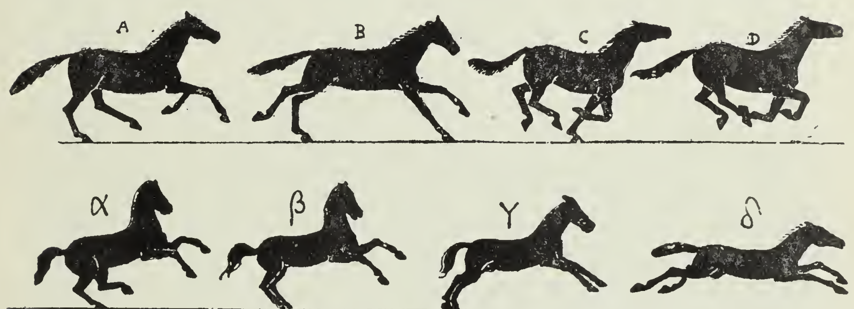


Fig. 1. — Le galop selon la photographie et selon l'art.

tournés vers le dehors. D'autre part, le corps d'un cheval au *galop volant* suit une ligne presque horizontale, tandis que le cheval au *cabré allongé* tend à relever ses membres antérieurs.

Cela dit, examinons la série des quatre positions fournies par l'album Muybridge, en les comparant à celle des motifs adoptés par l'art.

Dans la nature, ou plutôt dans la réalité, le cheval ne perd le contact de la terre que dans le *schéma* D; il est alors à une altitude plus grande qu'aux autres temps du galop et ses membres sont plus ou moins repliés sous son corps. Ce motif est resté inconnu de l'art jusqu'en 1886, époque où il parut pour la première fois dans un tableau de M. Aimé Morot dont il sera question plus loin. Le motif du *galop volant* est tout autre, car, d'abord,

les quatre membres sont allongés — *ce que l'instantané ne vérifie jamais*[1] — et, en second lieu, le cheval paraît très près du sol, au lieu d'en être plus éloigné qu'aux autres allures. La représentation du *galop volant* répond à l'expression familière « courir ventre à terre », comme si la rapidité de la course impliquait, pour le quadrupède, la proximité du sol. Or, il est digne de remarque que cette expression *ventre à terre* ne se rencontre pas, que je sache, avant le dernier quart du XVIII[e] siècle[2], époque où l'on commença à représenter les chevaux de course, sinon au *galop volant* — nous verrons que le premier exemple certain de ce motif ne remonte qu'à 1794 — du moins au *cabré* très allongé et comme au moment de s'aplatir sur le sol. La langue n'a fait, dans ce cas, que traduire, avec une pittoresque énergie, une malencontreuse illusion des arts graphiques.

M. le colonel Duhousset a bien voulu me communiquer la série complète des ombres chinoises exécutées par lui, en 1878, d'après les silhouettes instantanées de Muybridge et destinée à être placée dans le zootrope. Je l'ai reproduite ici à petite échelle (fig. 2). On verra qu'un motif, analogue à notre motif B, se rapproche assez de celui du *galop volant*, avec cette différence essentielle *qu'un des membres antérieurs touche toujours le sol*. L'étude des *traces* d'un cheval au galop sur le sable aurait pu, à défaut

1. M. Marey, de l'Académie des Sciences, a bien voulu m'écrire à ce sujet, le 23 décembre 1899 : « Je n'ai jamais vu, dans l'allure du galop, de cheval en l'air sans que les jambes soient ramenées sous le corps. Et je crois que la fantaisie seule a créé le type Géricault (*galop volant*). Sur le chien au galop, on croit apercevoir cette attitude avec les quatre membres allongés; la chronophotographie montre qu'il y a toujours un membre à l'appui dans ces attitudes allongées. » Les zoologistes de notre siècle avaient admis sans hésiter la réalité du *galop volant* : « Le galop s'exécute en deux ou trois temps. S'il est rapide, c'est un saut en avant dans lequel les deux jambes antérieures se lèvent et sont suivies si promptement de celles de derrière que, pendant un intervalle, *elles se trouvent en l'air toutes les quatre* » (Brehm, *L'homme et les animaux*, éd. franç., t. II, p. 237). Le *galop volant* est représenté dans un grand nombre de gravures de ce bel ouvrage.

2. Littré (art. *Ventre* et *Terre*) cite Picard (1793), M[me] de Genlis (1800) et Paul-Louis Courier. « L'expression, m'écrit M. Thomas, manque dans le *Dictionnaire de Trévoux* (1771), mais se trouve dans le *Dictionnaire français-allemand* de Mozin (1812). »

de la photographie instantanée, convaincre depuis longtemps les artistes de cette persistance du contact, chose dont personne, cependant, ne paraît s'être avisé jusqu'à nos jours.

Le motif D a fait son apparition dans l'art moderne, au Salon de 1886, avec le tableau de M. Aimé Morot, aujourd'hui au Musée du Luxembourg, qui représente le combat de cavalerie de Rezonville (fig. 3). Le public et la critique furent quelque peu déconcertés de voir un tableau de bataille où ne figurait aucun cheval dans une des trois attitudes traditionnelles et où toutes les silhouettes dérivaient de l'album de Muybridge, connu depuis cinq ans seulement[1]. Mais ce tableau fut acheté par l'État, popularisé par une excellente gravure de la Chalcographie nationale[2] et exerça une influence profonde même sur les dessinateurs des journaux illustrés. Le type du *galop volant* ne paraît plus que de loin en loin; dans quelques années, il n'en sera plus question. On aura peine alors à s'expliquer la vogue incontestée et exclusive dont il a joui pendant soixante ans environ (1825-1885), sans que les plus éminents artistes de ce siècle aient éprouvé de scrupules à cet égard. Il est vrai que Fromentin, dans une lettre qu'a publiée M. Gonse[3], se plaignait de n'avoir encore qu'une connaissance imparfaite des mouvements du cheval; mais je tiens de M. Gonse lui-même que le problème spécial de la représentation du galop de course n'était pas de ceux qui préoccupaient ce noble esprit. Il en était peut-être autrement de Meissonnier. Le général

1. M. de Lostalot apprécia comme il suit, dans un *Salon*, l'importance du tableau en question : « M. Morot expose une charge de cuirassiers assez originale; il a étudié ses chevaux au zootrope, cet ingénieux instrument qui permet de décomposer le mouvement dans les courses les plus rapides et d'en fixer les phases successives. Le besoin se faisait sentir, dans la peinture, de renouveler les attitudes traditionnelles; le *Rezonville* de M. Morot est donc intéressant à étudier et marque un pas vers l'inédit » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 472). C'était trop peu dire; mais croira-t-on que d'autres critiques ne dirent rien du tout et considérèrent comme négligeable cette œuvre qui fait époque?

2. Voir aussi la phototypie dans le *Musée du Luxembourg* de Léonce Bénédite (ouvrage sans date ni pagination).

3. Gonse, *Fromentin*, p. 77 : « Je ne suis guère plus avancé qu'avant dans la connaissance exacte de mon animal. C'est un monde à étuder. »

Favrot de Kerbrech m'a raconté que, vers 1868, alors que Meissonnier préparait déjà sa grande toile dite *1807*[1], il s'efforçait de saisir exactement le mouvement du galop, comme, dans son tableau *1814*, il avait été le premier — du moins parmi les modernes — à représenter fidèlement l'allure calme du pas[2]. Meissonnier se postait dans un fiacre au Bois de Boulogne et priait



Fig. 2. — Série des silhouettes du cheval au galop (Muybridge.)

le capitaine Favrot, alors aide de camp du général Fleury, de galoper devant lui. Au bout d'une demi-heure, il rappelait son jeune ami et lui disait avec impatience : « Cela ne va pas, *je n'ai rien vu.* » Aussi, bien qu'ayant réalisé de grands progrès dans le figuré des allures lentes, Meissonnier resta un des fidèles du *galop volant*, dont on peut voir des spécimens, d'ailleurs fort beaux, dans les deux exemplaires de *1807* qu'il a exécutés[3]. C'est seulement à la fin de sa vie qu'éclairé par les photographies de Muybridge, il chercha, d'ailleurs timidement, une voie nouvelle, comme en témoignent sa cire du général Duroc (au *canter*) et le cheval du même officier dans l'esquisse inachevée dite *Matin de la bataille de Castiglione*[4].



Fig. 3. — Cheval au galop réel, d'après M. A. Morot (1886).

Le motif du *galop volant* n'est pas irréel, mais ce n'est pas un motif de course : c'est, à peu de chose près, une des attitudes d'un cheval qui saute une barrière, comme on peut s'en convaincre

1. Ce tableau fut terminé en 1875; Meissonnier y travailla plus de dix ans Duhousset, *Magasin pittoresque*, 1892, p. 249).

2. Voir Duhousset, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, p. 449; *Magasin pittoresque*, 1893, p. 95.

3. Voir la gravure de Jacquet.

4. Duhousset, *Magasin pittoresque*, 1892, p. 250; 1893, p. 195, 196.

en étudiant l'album de Muybridge, celui du photographe Delton[1] ou, mieux encore, celui du capitaine Dumas[2]. Seulement, il n'arrive pas toujours que le cheval, au moment de sauter, lance une ruade; en général, les quatre membres ne divergent pas simultanément.

Les motifs *cabrés* (β, γ) ne sont pas non plus irréels, mais ils n'auraient jamais dû être adoptés pour la représentation de la course. Un cheval qui se cabre, c'est-à-dire qui s'appuie sur les sabots postérieurs et redresse la partie antérieure de son corps, peut bien avancer de quelques pas, mais il ne peut ni courir, ni sauter. L'artiste a beau allonger ses membres, porter en avant son encolure : l'animal adhère trop solidement au sol pour se mouvoir. Et cependant, le *cabré allongé* a été, pendant près de deux mille ans, l'attitude presque exclusive dans laquelle les artistes ont représenté les quadrupèdes au galop!

L'objet principal de ce mémoire est de mettre en lumière quelques faits nouveaux et assez surprenants touchant la représentation du *galop volant* dans l'art. Mais comme ce motif ne paraît jamais ni en Assyrie, ni en Égypte, ni dans l'art grec *classique*, ni en Étrurie, ni dans l'art romain, ni dans l'art européen du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes jusqu'à la Révolution française, nous en différerons l'étude jusqu'à la fin de notre travail et nous commencerons par exposer brièvement l'histoire des trois autres types α, β, γ. Ces motifs n'ayant pas été suggérés par la vision directe, qui est impuissante à saisir les phases du galop[3], on ne peut y voir que des conventions transmises de maître à élève; à ce titre, ils présentent un

1. J. Delton, *La Tour du Bois* (instantanés réunis en deux albums au Cabinet des Estampes). Voir, en particulier, l'épreuve qui représente M[me] de Rothwiller franchissant une barrière.

2. Dumas, *Album de Haute École*, Paris, Baudoin, 1894.

3. « Un cheval au galop a des contours que la vitesse imprimée à son ensemble maintient dans une perpétuelle indécision, puisqu'il y a constamment changement sur la rétine de l'observateur par la superposition de nouvelles images... L'action physiologique ne se produit qu'après une pose qu'on évalue à 1/10 de seconde; elle persiste intérieurement le même temps » (Duhousset, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2[e] pér., t. XXIX, p. 448).

intérêt considérable, en permettant d'établir la filiation de certaines écoles d'art. Disons tout de suite, en anticipant sur ce qui va suivre, que cette étude fournit une preuve nouvelle de *l'indépendance de l'art dit mycénien* à l'égard des arts de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Chaldée et un argument non sans valeur pour établir l'influence de cet art sur ceux dont l'Asie centrale paraît avoir été le foyer.

II

Les artistes assyriens ont été des *animaliers* très habiles; Meissonnier admirait particulièrement leurs chevaux et pensait qu'ils avaient été supérieurs aux Grecs eux-mêmes dans le rendu des allures de cet animal. « Chose curieuse! disait-il un jour, les anciens seuls, et particulièrement les Assyriens, avaient trouvé les mouvements justes du cheval. Je crois les avoir retrouvés pour la première fois depuis eux. Tous les modernes, même les plus habiles, n'ont fait que des chevaux de convention[1]. »

Meissonnier s'abusait. Dans la représentation du galop, les Assyriens se sont trompés autrement que lui; mais ils ont figuré, comme lui, une attitude toute « de convention »[2]. Nous possédons, de l'art de Ninive, beaucoup d'animaux au galop, chevaux, chiens, cerfs, lions, etc. Tous sont au *cabré allongé*, les membres postérieurs appuyés en plein sur le sol[3], les membres antérieurs dépassant l'alignement du museau, ce que la photographie instantanée ne confirme jamais (fig. 4)[4]. Il y a cependant deux monuments importants à signaler, parce qu'on y trouve des types un peu différents. Le premier[5] est un bas-relief de Nimroud représentant une chasse à l'onagre; au registre infé-

1. Comte Delaborde, *Notice sur Meissonnier* (*ap.* Gréard, *Meissonnier*, p. 367.)
2. Cf. Duhousset, *Magasin pittoresque*, 1893, p. 95.
3. Voir Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, t. II, fig. 112 (chevaux), fig. 239 (cerf et lion), fig. 559 (chiens); Maspero, *Hist. de l'Orient*, t. II, p. 621, 623, 626; t. III, p. 8, 37, 117, 189, 267, 305, 315, 412.
4. Maspero, *op. laud.*, t. II, p. 621, Bas-relief de Ninive au British Museum.
5. Maspero, *ibid.*, t. I, p. 769.

rieur figurent deux de ces animaux, l'un galopant au *cabré allongé*, l'autre ruant, c'est-à-dire jetant en l'air ses membres postérieurs et s'appuyant sur les jambes de devant (fig. 6). Cette attitude offrant quelque analogie avec le deuxième temps du galop réel (fig. 2, n° 5), on pourrait croire qu'il s'agit d'un *schéma* nouveau de cette allure; mais l'inclinaison du corps en avant prouve que l'attitude figurée est celle de la ruade. Le second bas-relief est une chasse au lion d'Assurbanipal (668-626)[1]. Le roi, sur un cheval au cabré, est attaqué par un premier lion; derrière lui galope un cheval sans cavalier, dont un second lion vient d'assaillir la croupe. Ce cheval galope en l'air et il semble d'abord qu'il y ait là, dans l'art assyrien, un exemple isolé du *galop volant* (fig. 7). Mais, en réalité, l'artiste a voulu représenter un cheval au *cabré allongé* qui, attaqué par derrière, se défend, tout en continuant à galoper, par une ruade. Évidemment, ce mouvement, ainsi exprimé, est physiologiquement impossible; mais il s'explique par l'intention de l'artiste. C'est « la ruade au galop »; ce n'est pas le « galop volant »[3].

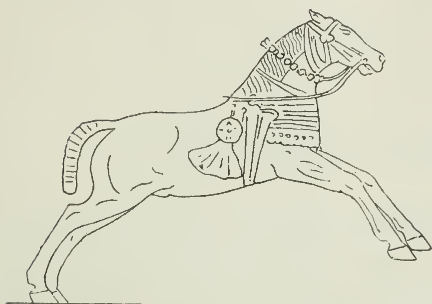


Fig. 4. — Cheval assyrien au galop.



Fig. 5. — Cerf assyrien au galop[2].

L'Égypte n'a guère connu, depuis la XVIII[e] dynastie, qu'un

1. Ball, *Light from the East* (Londres, 1899), phot. à la p. 200.

2. Au British Museum (*Dict. de la Bible*, t. II, p. 447). On trouve, dans la même attitude, le chameau (*ibid.*, p. 522) et le bufle (*ibid.*, t. I, p. 907).

3. On rencontre aussi sur des cylindres assyriens, dont les gravures représentent des chasses, certaines figures de lions très allongés, que l'on prendrait, au premier abord, pour des images du *galop volant*; mais le dessin des pattes de derrière prouve qu'il s'agit encore du *cabré*. Bien entendu, un animal qui bondit perd le contact du sol et l'art assyrien a représenté le lion dans cette attitude; mais le saut et la course sont des mouvements différents, qui ne doivent pas être confondus dans cette étude.

seul modèle, aussi élégant qu'irréel, du cheval au *cabré allongé* (fig. 8)[1]. Ce cheval se distingue du cheval assyrien par ses proportions beaucoup plus sveltes, son ensellure plus marquée et l'énorme avancée de ses jambes de devant par rapport à la tête.

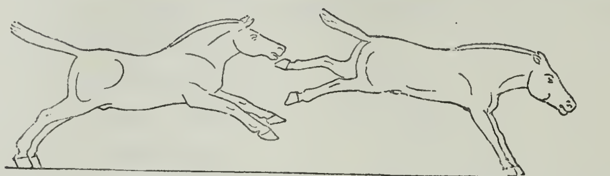


Fig. 6. — Épisode d'une chasse à l'onagre, bas-relief assyrien.

Il semble aussi que les sabots postérieurs ne portent pas toujours en plein sur le sol. Ce dernier détail est très nettement marqué dans une figure de veau sauvage gravé sur la boîte en bois de la collection Macgregor[2] (fig. 9) et dans une figure d'antilope reproduite par Prisse d'après une peinture égyptienne[3] (fig. 10) :

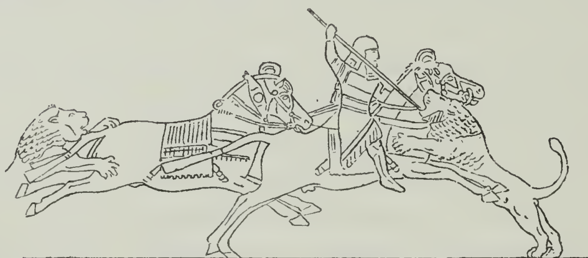


Fig. 7. — Épisode d'une chasse au lion, bas-relief assyrien.

les deux animaux galopent sur la pointe de leurs sabots. Mais ces œuvres ne témoignent-elles pas, comme on a d'autres raisons de le croire, de l'influence d'un style étranger à l'Égypte, sur laquelle nous aurons lieu d'insister plus tard ?

Le *cabré fléchi* est rare dans l'art égyptien ; on aurait tort

1. Maspero, *op. laud.*, t. II, p. 217 (Ramsès II sur son char, XVIIIe dynastie).
2. *Revue archéol.*, 1898, II, p. 5.
3. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. VI, p. 867.

cependant de dire qu'il ne l'a pas connu. Nous en donnons ici un spécimen (fig. 11) emprunté à un bas-relief d'Amenhotep IV à Tell el-Amarna (XVIII[e] dynastie)[1].

Le type égyptien allongé se retrouve sur un tesson de vase archaïque de Clazomènes, d'un style analogue à la poterie iono-égyptienne de Tell-Defenneh, qui remonte aux environs de l'an 580 avant J.-C. (fig. 12)[2]. Ce fait est intéressant à signaler, d'autant plus que c'est, à notre connaissance, le seul monument qu'on puisse citer où le modèle égyptien du cheval au galop ait exercé de l'influence sur l'art grec. Partout ailleurs, les artistes grecs de l'époque archaïque paraissent s'être inspirés plutôt du type assyrien.



Fig. 8. — Cheval égyptien au cabré allongé.

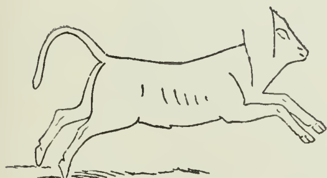


Fig. 9. — Veau sauvage au galop sur les pinces.



Fig. 10. — Antilope au galop sur les pinces.

Alors que l'art assyrien et l'art égyptien ne connaissaient chacun qu'un ou deux modèles de galop, l'art grec en présente trois, le *canter*, le *cabré fléchi* et le *cabré allongé*. Le troisième motif, commun à l'art grec et aux arts de l'Égypte et de l'Assyrie, paraît déjà dans les œuvres ioniennes archaïques, comme les

1. Lepsius, III, 92; *Dict. de la Bible*, t. II, p. 566.
2. *Athenische Mittheilungen*, t. XXIII (1898), pl. VI.

sarcophages de Clazomènes[1], le vase François[2], la frise du monument des Néréides (fig. 13)[3]; il n'a cessé d'être en usage pendant toute l'antiquité et je me contente d'en rappeler en note quelques exemples[4]. En revanche, le *cabré fléchi* et le *canter* doivent



Fig. 11. — Chevaux égyptiens au galop fléchi.



Fig. 12. — Cheval de type égyptien sur un vase ionien.

nous arrêter, non seulement parce que ce sont des motifs caractéristiques de l'art grec, mais parce que la relation historique

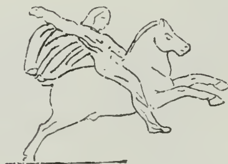


Fig. 13. — Cheval du monument des Néréides.



Fig. 14. — Monnaie de Larissa.

entre ces deux attitudes est assez délicate à déterminer. Le *canter* — seul *schéma* du galop qui soit confirmé par la photographie[5] —

1. *Monuments Piot*, t. IV, pl. IV-V.
2. *Monum. dell' Instit.*, t. IV, pl. 54.
3. Collignon, *Hist. de la sculpt.*, t. II, p. 225.
4. *Monum. dell' Inst.*, t. X, pl. 48 *k* (vase de Burgon); *Brit. Mus. Coins, Thessaly*, pl. V, 2 (Larissa); *Mon. Piot*, III, pl. 23 (mosaïque de Sousse, avec chevaux et lévriers au *cabré allongé*); Tolstoï, Kondakoff, Reinach, *Antiq. de la Russie*, p. 89 (vase d'argent de Dorogoï). Voir les fig. 14-17.
5. Cf. mes *Chroniques d'Orient*, t. II, p. 300, où j'ai insisté sur ce fait à l'occasion du livre de M. Marey, *Le mouvement* (Paris, 1894).

ne diffère que peu du *cabré fléchi*; il suffit, dans cette dernière attitude, d'écarter du sol un des membres postérieurs pour avoir

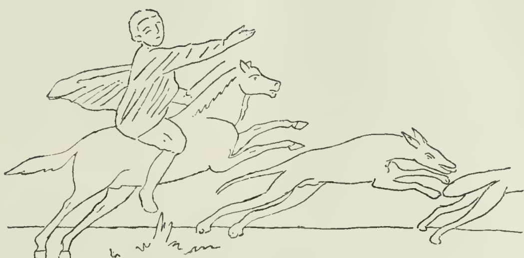


Fig. 15. — Mosaïque de Sousse.

le *canter*. On peut donc se demander quel est le type primitif. J'incline, pour ma part, à croire que c'est le *cabré fléchi*, dont nous possédons des exemples archaïques[1]. Au début du v[e] siècle —



Fig. 16. — Amazone du vase d'argent de Dorogoï.

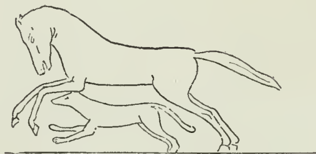


Fig. 17. — Mosaïque de Sousse.

peut-être en pays dorien, à Corinthe — l'étude des *tracés* ou le raisonnement conduisit à modifier légèrement cette attitude pour obtenir celle que les chevaux du Parthénon ont rendue célèbre (fig. 18). Mais il est impossible d'attribuer ce motif à Phidias, puisqu'il paraît sur des monnaies de Corinthe qui sont

1. Cavalier en bronze de l'ancienne collection Gréau, aujourd'hui au Louvre (*Rép. de la stat.*, t. II, p. 527, 2). Vase à fig. n. de Vulci, *Annali*, 1836, pl. D. Vase à fig. n. du Cabinet des Médailles, *ibid.*, 1851, pl. P, etc.

certainement antérieures au Parthénon (fig. 19)[1]; Phidias en a seulement assuré le succès, en lui imprimant la marque de son génie. Dès lors, il est très fréquent au v[e] et au iv[e] siècle, notamment sur les vases attiques et les monnaies, dont les graveurs subissaient, dès 440, l'influence du grand art attique[2]. A mesure qu'on s'éloigne du iv[e] siècle, ce type devient plus rare, sans pourtant



Fig. 18. — Cavalier du Parthénon (*canter*).



Fig. 19. — Pégase au revers d'une monnaie archaïque de Corinthe.



Fig. 20. — Pégase sur une monnaie de Macédoine.

disparaître complètement, comme en témoignent certains coins monétaires romains[3] et des mosaïques du temps de l'Empire[4]. Après la fin du ii[e] siècle après J.-C., je n'en ai plus trouvé d'exemple jusqu'à Thorwaldsen (1770-1844), qui l'a repris, à l'i-

1. *Brit. Mus. Coins, Corinth*, pl. I, 4 (Pégase). Sur les monnaies de cette ville, le *canter* n'est remplacé par le *cabré* qu'au temps de Domitien (*ibid.*, pl. XIX). Mais on trouve ailleurs Pégase au galop allongé dès une époque fort ancienne, par exemple sur une monnaie à carré incus de Macédoine (*Brit. Mus. Coins, Maced.*, p. 137; voir fig. 20) et sur un *quincussis* romain (Babelon, *Monu. de la Républ. rom.*, t. I, p. 5).

2. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 107. Cf. *Brit. Mus. Coins, Sicily*, p. 171 (monnaies de Syracuse, avec chevaux au *canter*); *Corinth*, pl. XXIV-XXVII (Locres, Rhegium, Leontini, etc.); *Thessaly*, pl. IX, 9 (Pharsale, type admirable). Le même motif du *canter* s'observe dans les œuvres attiques découvertes dans le Bosphore cimmérien, comme le vase de Xenophantos (Tolstoï, Kondakoff, Reinach, *Antiq. de la Russie*, p. 80; voir notre fig. 21) et la *Chasse au lièvre*, plaque d'or de Koul-Oba (*ibid.*, p. 154).

3. Niké conduisant un bige sur un médaillon d'Hadrien, *ap.* Froehner, *Médaillons*, p. 34 (voir fig. 24). Le motif du *cabré allongé* y est cependant beaucoup plus fréquent (Froehner, p. 39, 93, 118, 214, 231, 242, 266, 279, 296, 315, etc.).

4. *Mon. Piot*, t. II, pl. 22 (mosaïque de Sousse, avec un cheval au *canter*, un autre au *cabré allongé*). Voir fig. 22 et 23.

mitation des frises du Parthénon, dans ses bas-reliefs du *Triomphe d'Alexandre*[1]. Il est singulier que la Renaissance italienne l'ait ignoré, alors qu'elle possédait des monuments antiques où il est figuré. Peut-être les artistes de ce temps-là ont-ils pensé, comme certains anciens eux-mêmes, que le *canter* est une allure lente et contenue. Cette idée se présente à l'aspect des frises du Parthénon, où il semble que les cavaliers retiennent leurs montures pour ne pas dépasser le cortège des hommes à pied ; mais il n'en est pas de même quand on étudie les nombreuses peintures de vases où paraissent, dans cette attitude, les chevaux du quadrige de Niké ou ceux d'un char dans lequel un dieu enlève

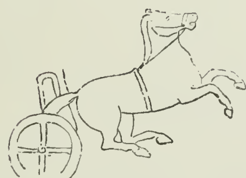


Fig. 21. — Cheval du vase de Xénophantos.



Fig. 22. — Cheval d'une mosaïque de Sousse.



Fig. 23. — Cheval d'une mosaïque de Sousse.

une mortelle ou un héros[2]. J'ai cru observer que les Amazones des vases attiques galopent d'ordinaire sur des chevaux *au canter*[3], ce qui s'expliquerait fort bien si un des grands peintres attiques du v[e] siècle, Micon par exemple — dont on vantait l'habileté à peindre les chevaux — avait donné cette attitude aux montures des Amazones dans ses fresques du Portique Pœcile ou du Théseion[4].

Bien que les gravures d'après des vases peints, à cause des

1. Seemann, *Hist. de l'art en tableaux*, t. III, pl. 36.

2. Voir aussi l'enlèvement de Basilé par Échelos, ex-voto attique du IV[e] siècle, *ap.* Collignon, *Hist. de la sculpture*, t. II, p. 190, et les bas-reliefs d'apobates, *ap.* Michaelis, *Parthenon*, pl. XII.

3. On trouvera des exemples en consultant l'index de mon *Répertoire des vases peints*.

4. Cf. Klügmann, *Die Amazonen*, p. 46; Furtwaengler, *Sammlung Saburoff*, *ad* pl. LXVI.

nombreuses retouches qu'ont subies les originaux, soient d'un usage assez périlleux pour l'étude des types, il semble que les peintres céramistes ont volontiers réuni, dans les mêmes compositions, les divers motifs du galop qu'ils connaissaient, à la seule fin d'éviter la monotonie[1]. Ils n'auraient pas voulu, comme Géricault dans son *Derby d'Epsom* ou tant d'autres modernes, représenter tout un escadron de chevaux dans une attitude stéréotypée et d'ailleurs absurde. Sur les vases, le *canter* et le *cabré fléchi* ne sont certainement pas des allures lentes : chevaux allongés, chevaux fléchis et chevaux portant sur un seul sabot galopent ensemble. Mais d'autres monuments prouvent que le *canter* et le *cabré fléchi* ont parfois représenté, aux yeux des anciens, une allure plus lente — le galop de chasse plutôt que le grand galop de course. A cet égard, il est instructif de comparer les deux bas-reliefs néo-attiques de la collection du duc de Loulé[2], qui semblent dériver de deux originaux contemporains. Dans le premier de ces bas-reliefs, Éos, conduisant quatre chevaux au *canter* (fig. 26), se tient droite sur son char, tandis que Phosphoros *marche* à grands pas devant l'attelage[3]. Dans le second, les chevaux sont au *cabré allongé* (fig. 25), Hélios se penche en avant et un éphèbe *court* devant l'attelage, laissant flotter au vent sa chlamyde. Évidemment, le second bas-relief suggérait l'idée d'une course à toute allure, tandis que le premier représentait le départ. Il est remarquable que dans une réplique du premier de ces bas-reliefs, conservée au Vatican,



Fig. 24. — Médaillon d'Hadrien.

1. Il y a déjà deux types sur des vases de Caere à fig. n., *Monum. dell' Instit.*, III, 24; X, pl. 4 et 5. Voir aussi *Monum.*, II, 30; X, 28; *Nouv. Annales*, 1836, pl. V; 1839, pl. 22; Millin-Reinach, I, 45; II, 253, etc.

2. *Bull. de Corresp. hellén.*, 1892, pl. VIII et IX.

3. M. Homolle me semble dans l'erreur quand il écrit que l'éphèbe *arrête* l'attelage et que l'attelage *se cabre* (p. 329). L'éphèbe saisit un des chevaux par le mors, mais c'est pour l'entraîner dans la bonne voie, pour le lancer.

les chevaux ne sont plus au *canter*, mais au *cabré fléchi* (fig. 27)[1].

Dès le v[e] siècle, le *cabré fléchi* et le *canter* sont considérés

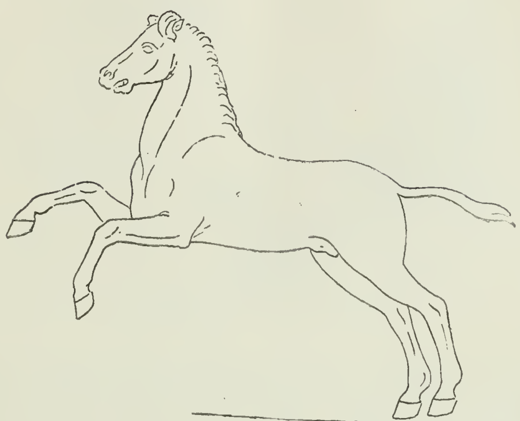


Fig. 25. — Cheval d'un bas-relief néo-attique.

comme des allures similaires et les artistes passent volontiers de l'une à l'autre. Dans les frises du Parthénon, où le motif du

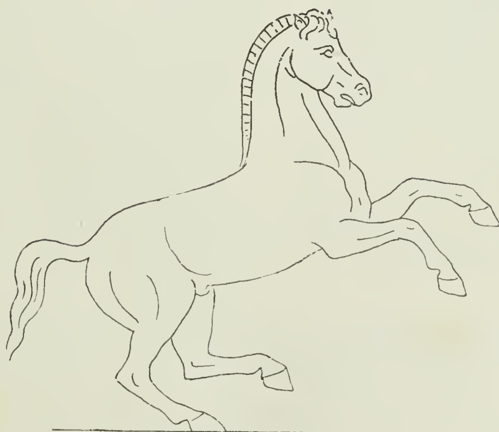


Fig. 26. — Cheval d'un bas-relief néo-attique.

canter domine, il y a des exemples du *cabré fléchi*, avec les deux

1. *Bull. de Corresp. hellén.*, 1892, p. 326.

sabots collés au sol[1]. On en trouve aussi dans les peintures de vases de la même époque[2] et dans la série des bas-reliefs d'a-



Fig. 27. — Bas-relief du Vatican.

pobates[3], où pourtant le sujet même implique que la course est conçue comme assez rapide. Mais il y a des degrés dans la rapidité et il est probable qu'aux yeux de la plupart des anciens, comme à ceux des modernes, l'allure ramassée ne suggérait pas l'idée d'une vitesse extrême, qu'on croyait rendre plus sensible par la divergence fortement accusée des membres. Nous savons aujourd'hui que c'était le résultat d'une illusion, car la photographie instantanée a démontré que le cheval, même au grand galop, n'est allongé que *dans un temps sur quatre* et que, dans deux de ces temps, il est plus ramassé encore qu'au *canter* (voir la fig. 1).

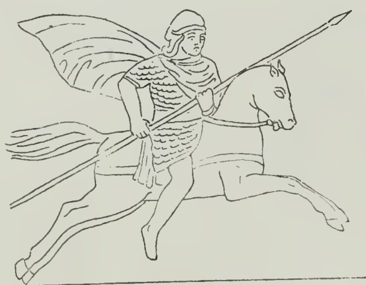


Fig. 28. — Bas-relief de Tanaïs (*cabré sur pinces*).

Dans les monuments d'époque romaine, où le *canter* est rare, le *cabré fléchi* et le *cabré allongé* sont souvent associés, sans qu'on puisse discerner, dans l'emploi de l'un ou l'autre motif, autre

1. Michaelis, *Der Parthenon*, pl. IX, 18; XIII, 33, 36, etc.
2. *Monum. dell' Instit.*, t. IV, pl. 41 et souvent.
3. *Bull. de Corresp. hellén.*, 1883, pl. XVII.

chose que l'imitation passive de types traditionnels. Il semble pourtant que le *cabré allongé* soit de beaucoup l'attitude la plus ordinaire ; c'est ce que l'on constate, par exemple, sur les bas-reliefs de la colonne de Marc-Aurèle. Sur la colonne Trajane, le *cabré fléchi* est un peu plus fréquent[1], ce qui tient peut-être à l'imitation de modèles grecs de l'époque alexandrine. En revanche, le *cabré allongé* prédomine dans les bas-reliefs des arcs de triomphe[2]. A la même époque, dans quelques monuments d'ailleurs assez rares, ce type se modifie légèrement par la position presque verticale donnée aux sabots postérieurs. Le cheval porte sur le sol, non plus par le plat du sabot, mais par la pince. Je citerai, comme exemples de cette attitude, un bas-relief de la Russie méridionale (fig. 28)[3], deux mosaïques, représentant, l'une une course de chevaux[4], l'autre une chasse à la panthère[5], enfin un médaillon d'Antonin représentant Diane au galop[6]. Je n'en connais aucun exemple des beaux temps de l'art grec, ni même de l'art hellénistique ou alexandrin[7].

Les séries numismatiques romaines, tant sous la République que sous l'Empire, sont très riches en beaux exemples du *cabré allongé*, alors que le *cabré fléchi* y est rare. Les revers de certains deniers de la *gens* Calpurnia représentent un cavalier lancé au grand galop, sur un cheval très allongé et très près de terre qui fait songer aux chevaux de course de Carle Vernet[8]. C'est là un type dont la céramique et la numismatique grecques ne fournissent pas, du moins à ma connaissance, l'équivalent.

Dans les manuscrits byzantins, je trouve presque exclusive-

1. Dans la proportion de 7 contre 5.
2. Voir les *Veteres Arcus* de Bellori, éd. Iac. de Rubeis, Rome, 1690.
3. Kondakoff, Tolstoï, Reinach, p. 14 (bas-reliefs de Tanaïs, du Ier siècle ap. J.-C.).
4. *Mélanges de Rome*, 1886, pl. IX (palais Farnèse à Rome).
5. *Mon. Piot*, t. III, pl. 22 (Tunisie).
6. Froehner, *Médaillons*, p. 51.
7. Le cheval au galop sur les pinces, connu seulement par une gravure de Tischbein d'après un vase perdu (*Répert. des vases*, t. II, p. 339), est une exception à la fois isolée et suspecte.
8. Babelon, *Monnaies de la République romaine*, t. I, p. 300 et suiv.

ment des exemples de chevaux au *cabré allongé*[1], parfois sur les pinces[2]. Il y a toutefois d'autres motifs, d'ailleurs peu heureux, dont les modèles ne se rencontrent pas dans l'art classique, du moins à la belle époque. Ainsi, sur le coffret de Troyes (XIe siècle), on voit un cheval dont la partie antérieure affecte l'attitude du galop, tandis que les membres postérieurs sont écartés comme au trot (fig. 29)[3]. Le même mélange des deux allures paraît dans les miniatures d'un manuscrit slavon où sont figurés des combats de Russes et de Bulgares (fig. 31)[4]; on y voit aussi des chevaux



Fig. 29.
Cheval du coffret de Troyes. Fig. 30 et 31. — Chevaux d'un manuscrit slavon.

au cabré allongé, mais dans une attitude presque verticale (fig. 30)[5]. L'art du Moyen-Age occidental a parfois emprunté à celui de Byzance le type mixte dont il vient d'être question; je peux le signaler sur un sceau de la commune de Dijon, du XIIIe siècle (fig. 32)[6] et dans un manuscrit français de la même époque (fig. 33)[7]. Du reste, cette allure disgracieuse n'est pas inconnue des zoologistes. « L'*aubin*, nous dit l'un d'eux, est une allure dans laquelle le cheval galope avec les jambes de devant et trotte

1. Séroux d'Agincourt, *Peinture*, pl. XXVIII (le Josué du Vatican); pl. XXIX (martyre de S. Oreste); pl. XLIV (passage du Jourdain).
2. *Ibid.*, pl. XXXIV (Élie montant au ciel, dans la *Topographie* de Cosmas).
3. Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, p. 397.
4. *Ibid.*, p. 575.
5. *Ibid.*, frontispice. Un type analogue, mais où l'exagération de l'attitude est moindre, se voit dans le bas-relief de la *decursio funebris*, Bellori, *Columna Cochlis*, dernière pl.
6. Bordier et Charton, *Hist. de France*, t. I, p. 280.
7. *Ibid.*, t. I, p. 266. La même attitude est fréquente dans le blason.

avec celles de derrière; elle annonce une faiblesse de reins[1]. » J'en connais au moins un exemple dans l'art romain, assez semblable à celui du coffret de Troyes; il se trouve parmi les bas-reliefs de la colonne Trajane[2].



Fig. 32.— Sceau de Dijon (XIIIe siècle).



Fig. 33. — Cheval d'une miniature française (XIIIe siècle).

III

Au point de vue particulier qui nous occupe, l'art du Moyen-Age est singulièrement dénué d'intérêt. Le motif du *cabré allongé* y revient sans cesse, avec plus ou moins de maladresse et de lourdeur. Il me suffira de citer la tapisserie de Bayeux (XIe siècle; fig. 34)[3], le tournoi du *Commentaire de Beatus* (XIe siècle)[4], l'Alexandre combattant, d'un manuscrit de Bruxelles (XIIe ou XIIIe siècle)[5], le ms. italien de *Lancelot du Lac* (XIIIe siècle; fig. 35)[6], le *Livre de la chasse* de Gaston de Foix (XIVe siècle)[7], le *Traité des Tournois* (XVe siècle)[8], enfin la riche série des sceaux du XIIe siècle au XVe[9]. Giotto (1266-1337), dans une fresque d'Assise relative à la vie de saint François, nous fournit un exemple assez disgracieux du *cabré allongé*[10] (fig. 36); plus lourds encore sont les

1. Brehm, *L'homme et les animaux*, éd. franç., t. II, p. 239.
2. Bartoli, *Colonna Traiana*, pl. 15.
3. Parmentier, *Album historique*, t. I, p. 171, 172; Bordier et Charton, t. I, p. 253.
4. Lecoy de la Marche, *Les manuscrits et la miniature*, p. 157, fig. 41.
5. Parmentier, t. I, p. 211.
6. Bordier et Charton, t. I, p. 263.
7. Parmentier, t. II, p. 31.
8. *Ibid.*, t. II, p. 17.
9. *Ibid.*, t. I, p. 106; t. II, p. 14, 19.
10. *Klassischer Bilderschatz*, t. IX, nº 1273.

chevaux au galop de Paolo Uccello († 1475; fig. 37)[1]. Le seul grand animalier de cette époque est Pisanello († 1451), dont il existe des lévriers en course d'une élégance admirable ; le motif est naturellement celui du *cabré allongé*[2].

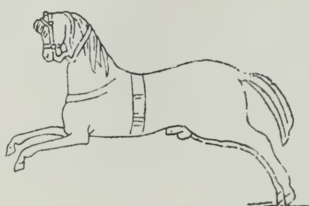


Fig. 34.
Cheval de la tapisserie de Bayeux.

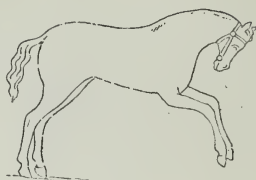


Fig. 35.
Cheval d'un ms. italien du XIIIe siècle.

Au début du XVIe siècle (1502-1508), Vittore Carpaccio peignit à l'église *de' Schiavoni* à Venise un charmant *Saint Georges combattant le dragon*, monté sur un cheval très allongé et très haut sur jambes qui contraste avec les types trapus en usage au XVe siècle (fig. 38). Je ne suis pourtant pas disposé à croire, avec



Fig. 36. — Cheval de Giotto.



Fig. 37. — Cheval de Paolo Uccello.

1. *Klassischer Bilderschatz*, t. III, n° 301.
2. Voir, outre les dessins exposés au Louvre en 1899, le tableau de la *Vision de saint Eustache* à la *National Gallery* (lièvre et lévrier au cabré allongé, *ap.* Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello* [Florence, 1896], héliogravure à la p. 112).

M. Weizsaecker[1], que Carpaccio, originaire de la presqu'île balkanique, ait voulu imiter le type des chevaux arabes qu'il avait pu voir dans sa jeunesse; la grande bête long-jointée que monte saint Georges est très différente non seulement des chevaux de Fromentin, mais de ceux des bas-reliefs assyriens (fig. 38).

Je rencontre quelques exemples du *cabré fléchi* dans les bas-reliefs des précurseurs de la Renaissance : chaire de S. Bartolommeo à Pistoia, par Guido de Côme, vers 1250[2]; l'*Équitation* d'Andrea Pisano au Campanile de Florence, vers 1330[3]. Cette



Fig. 38. — Cheval de Carpaccio. Fig. 39. — Cheval d'Angkor en Indo-Chine.

dernière œuvre trahit avec évidence l'influence des modèles antiques, auxquels est dû, je crois, le retour au type du *cabré fléchi*. Le cavalier d'Andrea Pisano est vêtu à la romaine, sans selle ni étriers; c'est donc certainement un bas-relief romain qui a servi de modèle[4]. En général, on peut dire que le *cabré fléchi*, partout

1. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1876, p. 162. Au moment où l'auteur publiait, dans le *Jahrbuch*, son étude sur la représentation des chevaux par les artistes de la Renaissance, les travaux de Muybridge n'étaient pas encore connus; M. Weizsaecker n'a donc pu comparer les motifs conventionnels du xv[e] et du xvi[e] siècle qu'à ceux du xix[e], qui ne le sont pas moins.

2. Marcel Reymond, *La sculpture florentine*, p. 52.

3. Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 287; Marcel Reymond, *op. laud.*, p. 123. Ce dernier écrit que le cavalier d'Andrea dérive d'un dessin de Giotto et n'y reconnaît pas l'imitation d'un modèle antique, qui nous semble pourtant manifeste. — Cf. aussi les Pégases du char de Mars dans la fresque de Taddeo di Bartolo un palais public de Sienne, peinte en 1414 (Müntz, *op. laud.*, p. I, p. 241). On y trouve aussi un loup au *cabré fléchi*.

4. Cf. Weizsaecker, *Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen*, 1886, p. 40 sq., 157 sq.

où il se rencontre dans l'art, accuse l'influence directe ou indirecte de l'art grec, qui a sinon créé, du moins généralisé ce motif, avec celui du *canter* qui en dérive. Aussi n'hésité-je pas à reconnaître une influence grecque dans un bas-relief des ruines d'Angkor en Indo-Chine, qui représente un roi chassant sur un char traîné par un cheval au *cabré fléchi* (fig. 39)[1].

Depuis la Renaissance (milieu du xv[e] siècle) jusqu'à la fin du xviii[e] siècle, l'art européen connaît et emploie, avec une apparente indifférence, deux types de cheval au galop, le *cabré allongé* et le *cabré fléchi*. Il est inutile de multiplier les exemples. Les chevaux du carton de la *Bataille d'Anghiari* sont au cabré



Fig. 40. — Chevaux de Raphaël.

fléchi[2], motif que Léonard de Vinci paraît avoir exclusivement adopté. Une intéressante juxtaposition de deux chevaux, l'un au *cabré fléchi*, l'autre au *cabré allongé*, se voit dans la fresque de Raphaël au Vatican, *Attila et le pape Léon* (fig. 40)[3]. Les types de ces chevaux ne sont pas moins antiques que ceux de la *Nuit* du Guerchin, au *cabré allongé* (fig. 41)[4], bêtes vigoureuses et trapues, descendues en droite ligne du cheval de Marc-Aurèle, dont le xvii[e] siècle exagérera encore la lourdeur. Si les chevaux

1. *Revue des Haras*, juillet 1899, p. 10.
2. Em. Michel, *Rubens*, p. 56.
3. *Klassischer Bilderschatz*, t. V, n° 591.
4. *Ibid.*, t. II, n° 216.

au cabré allongé du *Tournoi* de Rubens (au Louvre)[1] ou de la *Chasse au sanglier* (à Dresde)[2] rachètent leur manque d'élégance par l'exubérance de vie qui les anime, quelle surprise n'éprouvons-nous pas aujourd'hui devant les gros chevaux ou poneys que Velasquez a donnés pour montures au prince Balthazar Carlos (fig. 42)[3], à Olivarès[4] et à Philippe IV[5]! Non moins déplaisante est la bête sur laquelle Mignard jucha *Louis XIV couronné par la Victoire*[6], « cheval historique » accepté avec tant de faveur par les artistes et par le public qu'on en retrouve



Fig. 41. — Cheval du Guerchin.



Fig. 42. — Cheval de Velasquez.

encore la tradition, sinon l'exacte silhouette, dans le portrait équestre de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, par Gros[7].

Le grand peintre de chevaux du XVIIe siècle, Van der Meulen, n'a figuré que de gros chevaux au *cabré allongé* ou *fléchi*; aux cerfs et aux chiens, dans ses scènes de chasse, il prêta toujours l'attitude

1. *Chefs-d'œuvre du Louvre*, p. 67.
2. *Klass. Bilderschatz*, t. II, n° 244.
3. *Ibid.*, t. IX, n° 1157.
4. *Ibid.*, t. IV, n° 507.
5. *Ibid.*, t. IV, n° 558.
6. Nolhac et Pératé, *Le Musée de Versailles*, pl. 24.
7. *Ibid.*, pl. 92.

du *cabré allongé*. A la vérité, dans une gravure du mauvais recueil de Gavard[1], on voit une vue de Saint-Germain, d'après Van der Meulen, au fond de laquelle figure un cheval au galop volant. Comme ce motif me paraissait tout à fait invraisemblable dans une toile de 1669, j'ai été voir l'original (Versailles, n° 2144) et me suis assuré que la gravure était fausse : chiens et chevaux sont également au *cabré*. Le même Gavard prête l'attitude du *galop volant* à un cheval tenu en main qui traverse la cour du château de Versailles, dans un tableau peint en 1722 par Pierre-Denis Martin. Là encore, vérification faite, j'ai constaté que le graveur s'est laissé aller à sa fantaisie et a subi, sans doute inconsciemment, l'influence des chevaux *volants* d'Horace Vernet. Dans toute la série des tableaux des résidences royales, due à P.-D. Martin, les chevaux sont au *cabré allongé*, souvent sur les pinces, mais jamais au vol.

Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'influence des chevaux anglais de pur-sang, bientôt popularisés par l'institution des courses plates, commença à se faire sentir sur les artistes. Le cheval à petite tête, à longue encolure, aux jambes hautes et grêles, dont l'inépuisable fécondité de Carle Vernet a légué le modèle aux illustrateurs du XIXe siècle, n'est certes pas une création *ex nihilo* de cet artiste. C'est un produit du sport, que l'élevage britannique offrait alors aux dessinateurs et aux peintres, à la place du type sculptural et rustique dérivé de l'art romain. Je le trouve déjà avec ses caractères essentiels, galopant sur les pinces, les quatre membres invraisemblablement allongés, dans un tableau de Blaremberg peint en 1781 pour le prince de Conti et représentant la première course de chevaux anglais à Paris[2].

IV

L'histoire du type du *galop volant* n'a pas été faite ; je ne sache même pas qu'on l'ait encore esquissée. Les personnes qui

1. Gavard, *Musée de Versailles*, série I, section III, n° 1040.
2. Collection de M. Edmond de Rothschild.

se sont occupées de la figuration des chevaux par l'art savent, d'une manière générale, que ce type n'a été substitué au type *cabré* que vers le début du XIXe siècle et elles attribuent, avec plus ou moins de confiance, cette innovation à Géricault. Or, il paraît plutôt : 1° que ce motif est le produit d'une évolution dont on suit la trace jusqu'au début du XVIIe siècle et que la mode des courses a accélérée à la fin du XVIIIe ; 2° que ce motif a pris naissance en Angleterre, dans le monde des artistes occupés de sport ; 3° que Vernet et surtout Géricault n'ont fait que le populariser, en lui assurant droit de cité dans le grand art.

J'ai déjà dit qu'au courant du XVIIIe siècle l'art s'était efforcé de rendre plus expressive et plus mobile l'attitude du cabré allongé, tant en exagérant la divergence des membres (ce que l'on constate déjà dans les chevaux au galop de Rubens) qu'en n'appuyant sur le sol que la pointe des sabots postérieurs. D'horizontal, le sabot était devenu vertical; un peu plus, il se retournait vers le dehors et le motif du galop volant était créé. *Mais ce motif existait déjà pour représenter le saut.* Il se rencontre — pour la première fois, à ma connaissance — dans la célèbre *Bataille des Amazones* de Rubens, où l'on voit figuré ainsi le cheval d'une guerrière qui se précipite dans le Thermodon (fig. 43)[1]. Il devait aussi être employé pour des chevaux sautant des barrières ou des obstacles, bien que je n'en connaisse d'exemples qu'au début du XIXe siècle; tel un cheval bondissant par-dessus des cadavres dans la *Charge de cavalerie de Murat à Aboukir*, tableau datant de 1806[2], à une époque où les peintres de batailles ne figuraient encore, pour le galop, que l'attitude du *cabré allongé*.

1. *Klassischer Bilderschatz*, t. X, nos 1431-33. Même motif, mais plus ramassé, avec les sabots postérieurs retournés, dans l'esquisse représentant Bellérophon qui, monté sur Pégase, descend des airs pour transpercer la Chimère (Em. Michel, *Rubens*, p. 521.) Voir aussi le cheval franchissant un ravin dans un tableau de P. de Vos (1590-1678), à l'Ermitage, n° 1328.

2. Landon, *Annales du Musée*, t. XIII (1807), pl. 1. Au tome XVI (1808, pl. 21) est gravé l'*Enlèvement de Proserpine* de Ch. de la Fosse; le cheval qui se précipite dans l'abîme est dans l'attitude du galop volant.

Grâce à l'extrême obligeance de Sir Edward Poynter, directeur de la *National Gallery,* qui a bien voulu parcourir, à mon intention, les riches séries hippiques du *Print Room* au Musée Britannique, je suis en état de donner des renseignements précis sur l'apparition du *galop volant* dans l'art anglais.

Dans une gravure coloriée de 1791, *Trains of running horses* (gravée par J. Collyer), tous les chevaux, au nombre de treize,



Fig. 43. — Amazone se précipitant dans le Thermodon, d'après Rubens.

galopent sur les pinces. De même, les deux chevaux (*Two Hacks*), gravés en 1792 par G. T. Stubbs d'après un tableau (aquarelle?) de Geo. Stubbs, sont au cabré allongé. Mais, en 1794, on trouve une gravure de G. T. Stubbs, d'après un tableau de Geo. Stubbs, représentant le vainqueur « Baronet » ; *cette gravure offre le premier exemple du galop volant.*

La nouvelle mode ne triompha que lentement de l'ancienne. Dans la gravure *A race,* d'après un tableau de Sartorius, datée de 1799, tous les chevaux sont au cabré allongé; de même dans les *Oxford races* (1799) et dans les nombreuses compositions d'après Sartorius publiées par le *Sporting magazine.* Toutefois, dans le tome X de ce recueil, datant de 1797, on trouve une gravure sur bois de Berwick représentant trois chevaux au galop volant. *Le second exemple est donc de* 1797.

De la même année, notre Cabinet des Estampes possède une gravure de Rowlandson, *The Bonny Duchess hunting the Bedfordshire Bull*, où l'on voit un taureau fuyant à gauche au galop volant. Mais dans une planche du même artiste, datant de 1800 (*Hounds in full cry*), cheval et chiens galopent encore tous sur les pinces.

En 1803, Scott grava d'après Sartorius une composition intitulée *The Chase*, où trois chevaux sont au cabré allongé et le quatrième au vol. Le même mélange d'attitudes (quatre chevaux au galop volant, un au cabré allongé) se trouve encore dans l'album de Aken, *Humorous specimens of riding*, publié en 1821. En 1827, dans la gravure *Epsom races*, tous les chevaux sont au galop volant, à l'exception d'un seul qui galope sur les pinces. En 1830, dans les gravures de Herring, l'attitude du galop volant est devenue tout à fait usuelle; à cette date, en Angleterre comme en France, l'évolution est accomplie; désormais le type nouveau, quelque absurde qu'il soit, dominera à titre presque exclusif pendant un demi-siècle.

Il est donc établi que le *galop volant* a été représenté par « l'art sportif » en Angleterre dès 1794 et 1797, mais que ce motif ne prit le dessus sur le *cabré allongé* qu'aux environs de 1820. L'étude des peintures historiques anglaises conduit à un résultat analogue. Dans un tableau peint en 1816, et représentant la bataille de Waterloo, tous les chevaux galopent encore sur les pinces[1]. Landseer (1769-1852) a représenté Lord Cosmo Russell enfant galopant à côté d'un chien : chien et poney sont au cabré allongé[2]. Le recueil où j'ai trouvé des gravures d'après ces tableaux n'en contient qu'une seule où paraisse le galop volant : c'est le *Tam o' Shanter* de Cooper (1787-1868). En résumé, et bien que mes informations à ce sujet soient très imparfaites, je crois que le motif inauguré par l' « art sportif » a mis plus de vingt ans à pénétrer dans la peinture académique ou anecdotique ; on dut le considérer d'abord comme une sorte d'extravagance,

1. Hamilton, *École anglaise*, t. II, p. 268.
2. *Ibid.*, t. II, sans numéro.

comme l'expression outrée et fantaisiste d'un mouvement dont la rapidité était assimilée à celle du vol ou d'une succession de bonds.

En France, malgré l'abondance des documents dont nous disposons, il est assez difficile d'établir des dates précises, parce qu'il n'existe pas de catalogue chronologique des œuvres si nombreuses de Carle Vernet. Voici les résultats auxquels je suis parvenu, sans me flatter d'avoir épuisé la question.

Pendant toute la durée de la Révolution et de l'Empire, *je ne connais pas un seul exemple de galop volant*, mais seulement des chevaux au cabré allongé sur les pinces, et des chevaux *dans*



Fig. 44. — Cheval au cabré allongé sur les pinces de Carle Vernet (*La Course.*)



Fig. 45.— Cheval au galop volant de Géricault (*Derby d'Epsom*).

l'attitude du galop volant franchissant des obstacles. Si l'on se bornait à l'étude des tableaux à l'huile, de cette époque et de la Restauration, tels qu'on peut les voir à Versailles et au Louvre, on dirait que le motif du *galop volant* ne paraît qu'en 1821, lorsque Géricault, alors en Angleterre, peignit son *Derby d'Epsom* (Louvre, n° 348, fig. 45). On ne trouve que le cabré allongé — rarement le cabré fléchi — dans la *Bataille de Marengo* de Carle Vernet (1804)[1], dans l'*Arrivée des Français à Salo*[2], dans l'*Austerlitz* de Gérard (1810)[3], dans la *Bataille de Marengo* de Lejeune (1811), dans le *Combat de la Corogne* d'Hippolyte Lecomte[4], etc. Le nouveau motif ne se montre, à Versailles, que dans les pein-

1. Gavard, *Galeries de Versailles*, sér. VI, sect. III, n° 708.
2. Versailles, n° 2492.
3. Ch. Blanc, *Hist. des peintres*, *École française*, t. III, p. 9.
4. Gavard, *op. laud.*, sér. VII, sect. III.

tures d'Horace Vernet[1], de Lamy, de Bellangé[2], de Philippoteaux, toutes postérieures à 1830; encore trouve-t-on, même à cette date, quelques survivances du *cabré allongé*, par exemple dans la *Bataille de Lens* de Pierre Franque et le *Siège de Dunkerque* de Larivière, mauvaises compositions peintes vers 1835 pour la Galerie des Batailles. Il faut dire, cependant, que dans les tableaux datant du Premier Empire, les chevaux galopent très souvent sur les pinces, comme s'ils ne demandaient qu'à se détacher de la terre, et que, dans le *Marengo* de Carle Vernet (1804), on voit à gauche un cheval « volant » conduit à la main, qui, toutefois, semble moins galoper que ruer. Dans le *Marengo* de Lejeune (1811), le cheval d'un officier autrichien, sautant par dessus un mort, se présente aussi dans l'attitude du *galop volant*.

Il est certain que ce motif, prêté aux chevaux galopant en plaine, a été introduit dans l'art français antérieurement à 1821, date du *Derby* de Géricault; mais il y est entré, si l'on peut dire, par la porte basse de la gravure populaire et de la lithographie. La difficulté d'en préciser l'avènement tient au fait que les gravures sont rarement datées; malgré des recherches assez longues, je me demande encore si le premier cheval *volant* dessiné en France l'a été par Carle Vernet (1758-1836) ou par son élève Géricault (1791-1824).

L'immense collection des gravures et des lithographies d'après des dessins de Carle Vernet ou de sa main se répartissent, au point de vue qui nous occupe, en quatre séries :

1° Celles où le cheval est au cabré étendu sur les pinces (fig. 44) ou (plus rarement) au cabré fléchi[3]. Il faut, je crois, y comprendre toutes les compositions de Carle exécutées sous l'Empire, gravures de Duplessis-Berteaux d'après les batailles de la Révolution

1. Notamment la *Bataille de l'Isly*, la *Prise de la Smala*, le *Combat de Habrah*, les *Batailles de Valmy, d'Iéna, de Hanau*, etc.

2. Voir, par exemple, la *Bataille de Wagram*, où tous les chevaux sont au vol (Gavard, série VII, sect. III).

3. *Mameluk, Étude de cheval arabe au galop, le Départ au galop, le Galop, la Course, Exercice de Franconi, l'Entrée dans le bois, la Chasse, les Chevaux en liberté, le Général Moreau, Cheval au galop allongé, Chasse au cerf, le Cheval échappé, Mameluk au grand galop, Chasse au daim, Cheval de cosaque.*

et du Consulat[1], gravures de Debucourt d'après Vernet, etc. Il est certain, d'autre part, que Vernet n'a pas abandonné ce motif après 1815, puisqu'on le trouve dans des lithographies toutes postérieures à 1816 (la lithographie n'était pas encore pratiquée sous l'Empire)[2].

2° Celles où les chevaux sont, les uns au cabré étendu, les autres au vol[3].

3° Celles où les chevaux sautent des obstacles dans l'attitude du vol[4].

4° Celles où tous les chevaux sont au vol[5]. Ces compositions sont presque toutes des lithographies de Delpech (postérieures à 1816) ou des gravures de Jazet en vente chez Aumont.

Je ne connais aucun document qui m'oblige d'admettre que Carle Vernet ait dessiné des chevaux au *galop volant* avant Géricault; d'autre part, je puis affirmer qu'il a continué, même après le *Derby d'Epsom*, à en dessiner au *cabré allongé*. Ainsi, dans la *Chasse au daim de la forêt de Compiègne* (27 avril 1818, lithographie de Delpech), les chevaux sont tous sur les pinces et quelques chiens seulement sont au vol. Dans la *Chasse à Meudon* (mars 1819), comme dans la *Chasse à Verrières* (avril 1819), chevaux et chiens galopent tous au cabré. Enfin, dans le tableau de Versailles représentant la prise de Pampelune (septembre 1823), les chevaux galopent sur les pinces[6]. Si Vernet avait été,

1. Voir, en particulier, la *Bataille de Millesimo*, reproduite dans l'ouvrage de Dayot, *Les Vernet*, p. 62.

2. Quelques *incunables* de 1801 et de 1808 n'ont d'importance que pour l'histoire de cet art (cf. Lostalot, *Les procédés de la gravure*, p. 219).

3. *Déroute de Mameluks*, *Jument avec un poulain* (la jument au vol, le poulain au cabré allongé), *Chevaux en liberté*, *Courses de chevaux français qui ont eu lieu au Champ de Mars à l'instar de celles des chevaux romains* (vers 1820). Dans *Une chaise de poste*, le cheval monté à gauche est au cabré allongé; le cheval de droite, libre, est au vol.

4. *Le Saut*, *Cheval normand franchissant un ravin*, *Mameluk sautant un mur*.

5. *Le Marchand de chevaux normand* (en couleurs, du temps de la Restauration); *Accident de chasse*, *Chevaux emportés traînant des carrioles*, *Mameluk au galop*, *Chasseur suivi de trois chiens*, *Amazone égarée*, *Cheval gagnant la course*.

6. Gavard, *Gal. de Versailles*, série VIII, sect. I.

à cet égard, un novateur, il est probable qu'il se fût montré plus ardent à propager le motif nouveau. Il semble, au contraire, qu'il soit resté fidèle, malgré quelques écarts de fantaisie, aux habitudes de sa jeunesse, qui le portèrent à représenter des chevaux galopant sur les pinces. La question de date ne sera définitivement résolue que lorsqu'on pourra dépouiller les albums de Carle Vernet, dont on prétend que le nombre est considérable, mais que je ne connais point.

Géricault (1791-1824) avait débuté par dessiner de gros chevaux de travail; depuis son voyage d'Angleterre, il s'éprit des formes élégantes des purs-sang et les reproduisit avec passion, en se rapprochant beaucoup plus de la vérité que son maître Carle ou son condisciple Horace Vernet. Mais on aurait tort de croire qu'il découvrit en Angleterre même, où il se rendit en 1819, le motif du *galop volant* qu'a popularisé le *Derby d'Epsom*, peint par lui dans ce pays en 1821. Dès 1817, étant à Rome, il esquissa un cheval libre au *galop volant*, pour servir à son grand tableau *Courses de Barberi* qui est resté à l'état de projet[1]. Il existe aussi de Géricault une lithographie, dessinée en 1818 le intitulée : *Artillerie à cheval changeant de position*; dans ce chef-d'œuvre, on voit sur le devant deux chevaux en pleine course, l'un sur les pinces, l'autre au *galop volant*[2]. J'ignore la date du dessin *Le trot volant*, où un homme, monté sur un cheval au grand trot, conduit par la bride un cheval libre au *galop volant*[3]. Quoi qu'il en soit, il est sûr que Géricault a connu ce motif un an au moins avant son départ pour l'Angleterre. Mais ne l'a-t-il pas connu par des gravures anglaises? Nous avons vu que les gravures de sport exécutées en Grande-Bretagne offrent des exemples de *galop volant* dès 1794 et 1797. Géricault, comme son maître Vernet, était trop « homme de cheval » pour ignorer les œuvres des illustrateurs d'outre-Manche. Ce fut l'un de nos

1. Ch. Clément, *Géricault*, 3e éd. (1879), pl. IX. Clément dit que ce dessin appartient à M. Mahérault et le date du séjour de Géricault à Rome. J'accepte cette opinion, faute de pouvoir la contrôler.
2. Clément, pl. XXII.
3. Ch. Blanc, *Hist. des peintres, École française*, t. IV, p. 11.

cavaliers peintres, mais probablement Géricault, qui s'avisa le premier d'emprunter aux Anglais un motif dont l'art de la Révolution et de l'Empire, en France du moins, ne leur avait pas, que nous sachions, fourni d'exemple.

Quand on passe en revue les gravures de sport exécutées en France, ou plutôt la série encore pauvre de ces gravures qui est réunie au Cabinet des Estampes, on s'aperçoit que le passage de l'ancienne mode à la nouvelle s'effectua aux environs de 1830. Dans la lithographie *Vue des courses du département de la Haute-Vienne* (17 juin 1821), les trois chevaux sont encore sur les pinces. En 1828, une lithographie de Villain et une gravure, *Le Champ de Mars ou les courses de chevaux*, montrent des chevaux au *galop volant*. La même année, une lithographie de Delpech, d'après Carle Vernet, présente un groupe de chevaux au vol, avec deux chevaux sur les pinces. Une gravure de 1829 revient à l'ancien *schéma*; une lithographie de Robin (1832) groupe un cheval sur les pinces avec trois chevaux au vol. Passé cette date, le nouveau motif l'emporte et devient un poncif, du moins dans les gravures populaires. Il s'est même introduit dans la sculpture, comme en témoignent nombre de *Guerriers gaulois* et de *Jeanne d'Arc*, lancés au *galop volant* sur des chevaux dont il a fallu étayer le ventre par un support.

Dans la peinture du milieu de ce siècle, les artistes adoptèrent des canons différents, suivant qu'ils représentaient des chevaux anglais ou arabes; il y a loin des animaux ligneux et irréels d'Horace Vernet ou de Dedreux aux bêtes plus souples et beaucoup moins conventionnelles de Fromentin (fig. 46)[1]. Mais une étude, même superficielle, de ces différences m'éloignerait trop de mon sujet et exigerait une érudition hippique que je ne possède pas.

Le motif du *galop volant* s'acclimata tardivement en Allemagne. Je dois à l'obligeance de M. le professeur Mommsen communication d'un tableau chronologique dressé à la *Galerie*

1. Voir surtout les *Courriers du pays des Ouled-Nayl*, *ap.* Gonse, *Eug. Fromentin*, pl. à la p. 76 (*infra*, fig. 46) et la belle esquisse reproduite dans le même ouvrage, p. 161.

nationale de Berlin, d'après les peintures et les dessins de cette collection. Le *galop volant* paraît pour la première fois en 1840, dans un tableau d'Auguste Kiss (1802-1865); en 1841 et en 1848, Alfred Rethel et Karl Steffeck reprennent l'ancien type; enfin, en 1856, avec le *Chasseur sauvage* de Rudolf Henneberg, on voit reparaître le *galop volant*, qui domine dès lors, à titre exclusif, dans les œuvres de Camphausen, Schmitson, Bleibtreu, etc. On a bien voulu faire, à mon intention, un dépouillement analogue des gravures allemandes, d'où il ressort que le *schéma* du vol paraît pour la première fois en 1835, dans une composition



Fig. 46. — Chevaux de Fromentin.

d'Adolf Menzel; on le retrouve, dans des pièces du même artiste, à côté du cabré allongé (1843-1856); trois pièces de 1850 et 1852, par Camphausen et Tiefenbronn, présentent encore l'ancien motif. Le *schéma* du vol ne devient dominant qu'après cette date. Donc, en Allemagne comme en France et en Angleterre, c'est la gravure, l'art populaire qui a pris les devants : la grande peinture a suivi, non sans quelque répugnance, et la découverte de Muybridge a montré, en 1878, que cette répugnance était justifiée.

Le tableau suivant résume les développements qui précèdent

	ANGLETERRE	FRANCE	ALLEMAGNE
Gravure ou dessin . . .	1794	1817	1835
Peinture.	1820 (?)	1821	1840

Je me propose maintenant d'établir que *ce schéma du galop volant, resté inconnu des arts égyptien, assyrien, grec, étrusque, romain, roman, gothique et de l'art européen en général jusqu'en* 1794, *a été employé, plus de* 1000 *ans avant l'ère chrétienne, par les artistes mycéniens, qu'il l'a été aussi en Bactriane et dans la Perse sassanide, enfin qu'il a prévalu en Chine depuis le* IIe *siècle après J.-C. jusqu'à nos jours.*

Tel sera l'objet de la seconde partie de ce travail.

V

Plus on étudie l'art mycénien, ou plutôt les chefs-d'œuvre de cet art, plus on se persuade qu'ils se distinguent par des caractères essentiels de tous les produits des arts orientaux auxquels on a voulu les rattacher. Libre à M. Helbig de qualifier l'art mycénien de *proto-phénicien,* comme à d'autres de l'appeler syrien, pélasgique, crétois, ionien ou grec; ce qui est certain, c'est que, s'il a emprunté des éléments décoratifs et même des motifs figurés aux arts de la Chaldée et de l'Égypte, ces emprunts n'ont jamais affecté sa physionomie intime ni les qualités toutes *suî generis* qui lui sont propres.

Nous ne savons pas encore comment cet art s'est formé, ni de quel centre il a rayonné sur de vastes étendues de territoire; mais notre ignorance, à cet égard, n'a rien de surprenant, si l'on réfléchit que nous ne savons pas davantage où ni comment s'est formé l'art appelé franc, mérovingien ou (mieux) gothique qui, du IVe au VIe siècle après J.-C., dans la pleine lumière de l'histoire, conquiert à pas de géant un empire immense, depuis la Sibérie jusqu'à l'Espagne et à l'Afrique du Nord. Or, de même que toutes les tentatives ont échoué pour faire dériver l'orfèvrerie gothique de celle des pays à culture classique qu'elle a plus tard envahis, parce que l'orfèvrerie gothique, malgré ses nombreux emprunts à l'art romain, conserve partout un *facies* qui

n'est qu'à elle — de même on perd son temps et sa peine à vouloir réduire l'art mycénien, par analyse qualitative, à des éléments chaldéens, hittites et égyptiens. Quoi qu'on fasse, il reste un résidu rebelle à toute opération de ce genre et ce résidu est précisément ce qu'il y a de plus important aux yeux de l'histoire de l'art — car c'est le style.

Ce n'est pas au hasard et par fantaisie que je parle, à propos de l'art mycénien, de l'orfèvrerie gothique du v[e] siècle. Ce sont deux mystères encore, mais entre lesquels on pressent comme une connexion. Depuis longtemps, on a signalé dans l'art scandinave des monuments analogues à ceux de l'orfèvrerie mycénienne et, d'autre part, l'origine scandinave des Goths ne fait de doute pour personne. Ce que nous ignorons, ce sont les influences venant de l'est, de l'Asie centrale, qui ont pu s'exercer sur l'art gothique en voie de formation. Nous sommes encore moins informés des influences asiatiques, mais non chaldéennes ou assyriennes, que l'art mycénien a pu subir à ses débuts et même à l'époque de sa floraison. Quant à des influences thraces, danubiennes, etc., c'est à peine si nous pouvons les soupçonner à l'heure actuelle. Aussi devons-nous être sobres de théories et nous borner à constater rigoureusement les faits. Un de ces faits sur lesquels je voudrais appeler l'attention, parce qu'on paraît n'y avoir pas songé encore, c'est que l'art mycénien a figuré les animaux au galop tout autrement que l'art chaldéen et l'art égyptien et qu'il nous offre des spécimens irrécusables du *galop volant*, attitude conventionnelle dont on ne trouve plus d'exemple en Europe, après la disparition de l'art mycénien, qu'en l'an 1794 après notre ère, c'est-à-dire près de trente siècles plus tard !



Fig. 47. — Taureau galopant, sur un gobelet en or de Vaphio.

Le plus remarquable à tous égards nous est fourni par un des

gobelets de Vaphio (fig. 47)[1]. Le milieu de la scène est occupé par un taureau pris dans un filet. A gauche, un taureau s'enfuit à toute vitesse, bousculant deux hommes; ses membres postérieurs sont cachés par le taureau pris au filet. Mais celui qui fait pendant sur la droite est entièrement visible et l'attitude qu'on lui a prêtée est celle du *galop volant* le plus allongé. Comme si l'allongement extrême ne suffisait pas, l'artiste, pour



Fig. 48. — Cheval au galop, sur un poignard mycénien.

exagérer l'impression de la vitesse, a soulevé la croupe de l'animal et combiné le motif du galop volant avec celui de la ruade.

Ce caractère très particulier se retrouve dans d'autres œuvres mycéniennes, notamment sur les fameux poignards incrustés



Fig. 49. — Griffon au galop, sur un poignard mycénien.



Fig. 50. — Lions au galop, sur un poignard mycénien.

d'or. Sur l'un d'eux[2] — où les éléments décoratifs sont égyptiens, mais dont le style n'a d'analogie, en Égypte, que dans les œuvres d'inspiration mycénienne — le même motif est prêté à une panthère chassant un oiseau aquatique. Ailleurs, il est attribué à un cheval[3] (fig. 48), à un griffon[4] (fig. 49), à des lions[5] (fig. 50 et 51), à des biches (fig. 52)[6]. Partout, mais surtout dans ce dernier exemple, l'arrière-train de l'animal ainsi que ses membres antérieurs

1. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, t. I, fig. 24.
2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. VI, pl. XVII, fig. 782.
3. *Ibid.*, p. 781, fig. 367.
4. *Ibid.*, fig. 368.
5. *Ibid.*, pl. XVIII, 1. Voir aussi le lion, pl. XIX, 2.
6. *Ibid.*, pl, XVIII, 2.

s'élèvent violemment au-dessus du sol. Tandis que le *schéma* d'un quadrupède au galop, dans tous les arts de l'antiquité, dessine une courbe convexe, se rapprochant plus ou moins de l'horizontalité, l'artiste mycénien tend à lui donner l'aspect d'une



Fig. 51. — Lions au galop, sur un poignard mycénien.

courbe concave. Cette particularité, à elle seule, suffirait à prouver que les poignards incrustés et les gobelets de Vaphio sont les œuvres d'une même école, à laquelle il convient de rapporter, par le même motif : 1° la bague en or représentant une chasse au cerf[1], où l'un des chevaux tout au moins, galopant en l'air,



Fig. 52. — Biches au galop, sur un poignard mycénien.

s'élève vers le haut en arc de cercle avec une exagération analogue (fig. 53) ; 2° un griffon en or découvert dans le troisième



Fig. 53. — Chevaux au galop, sur une bague mycénienne.



Fig. 54. — Griffon au galop, plaque d'or mycénienne.

tombeau de Mycènes[2] (fig. 54) ; 3° un ivoire de Menidi, sur lequel est figuré un chien au galop[3] (fig. 55).

1. Schliemann, *Mycènes*, p. 303; Perrot et Chipiez, p. 839 ; Collignon, t. I, fig. 17. On voudrait un grandissement photographique de cette gravure.
2. Perrot et Chipiez, fig. 413.
3. *Ibid.*, fig. 410.

Quelquefois, ce caractère est à peine sensible et le galop volant est à peu près horizontal [1]; mais aucun des chefs-d'œuvre métalliques de l'art mycénien ne présente d'exemples du *cabré allongé* ni du *cabré fléchi*, seules attitudes familières aux artistes égyptiens et chaldéens.

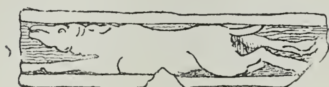


Fig. 55. — Chien au galop, ivoire de Menidi.

En revanche, sur les stèles de Mycènes, qui sont d'un travail très inférieur aux objets métalliques, on trouve plusieurs fois le cabré allongé sur les pinces (fig. 56) [2]. Ce détail prouve, à notre avis, ce qu'on a déjà soupçonné par d'autres motifs, qu'elles appartiennent à une école d'art différente. Toutefois, sur l'une d'elles (fig. 57) [3], on voit un lion au galop volant. Les membres antérieurs du fauve sont même légèrement relevés, comme sur les œuvres en métal citées plus haut. Nous en concluons que les auteurs des stèles, gens à demi barbares — peut-être des indigènes dont les Mycéniens étaient l'aristocratie intellectuelle — ont connu et imité des œuvres proprement mycéniennes, mais avec une singulière maladresse. Les rosaces et les spirales qu'ils ont figurées sur les mêmes stèles [4] sont aussi des emprunts malhabiles faits à des modèles métalliques [5]; la remarque en a déjà été faite plus d'une fois.



Fig. 56. — Cheval au cabré allongé, sur une stèle mycénienne.



Fig. 57. — Lion au galop, sur une stèle mycénienne.

1. Perrot et Chipiez, pl. XVIII, 1 et 2, pl. XIX, 2.
2. Perrot et Chipiez, fig. 359 (cerf et cheval), 360 (cheval), 362 (cheval).
3. *Ibid.*, fig. 770.
4. *Ibid.*, fig. 360, 361, 362.
5. *Ibid.*, fig. 108, 363.

VI

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur le rayonnement de l'art mycénien ; il suffit de rappeler qu'on en a constaté l'extension ou l'influence dans la Basse-Égypte, en Crète, à Chypre, en Syrie, en Italie, en Illyrie, en Espagne, en Scandinavie, etc. L'étude de ces œuvres mycéniennes ou pseudo-mycéniennes est très intéressante au point de vue particulier qui nous occupe. Les imitateurs se sont souvent arrêtés à mi-chemin ; ainsi les quadrupèdes au galop qu'ils ont figurés galopent sur les pinces, comme le veau sauvage gravé sur une boîte en bois de provenance égyptienne et l'antilope reproduite, d'après une peinture de la Basse-Égypte, par Prisse d'Avesnes. Nous avons déjà rappelé à nos lecteurs ces deux silhouettes (fig. 9 et 10), en faisant observer, après d'autres, mais avec un argument nouveau à l'appui, que ces œuvres témoignaient « de l'influence d'un style étranger à l'Égypte », à savoir du style mycénien, dont l'introduction dans la vallée du Nil, à l'époque de Khuenaten, est admise aujourd'hui par tous les archéologues. Un des premiers objets de provenance égyptienne où l'on ait reconnu, par d'autres motifs, la marque mycénienne, est une rondelle en bois du Musée de Berlin[1]. On y voit un lion dans une attitude étrange, qui « se ramasse pour bondir », écrit M. Perrot ; le même savant fait observer plus loin que « le mouvement du lion plié en deux rappelle beaucoup celui du taureau qui est pris au filet, sur l'un des gobelets de Vaphio[2]. » Comme il n'y a pas de filet ici, je crois l'analogie fortuite ; mais ce qui est évident, c'est que ce lion dessine une ligne concave, l'avant-train relevé avec violence, l'arrière-train soulevé au point que les pattes de derrière viennent frôler le cou de l'animal (fig. 58). Voilà bien la *concavité* du galop mycénien ; aussi me semble-t-il, malgré les apparences, que le lion ne « se ramasse » pas, mais bondit avec une rapidité vertigineuse. L'exa-

1. Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 409.
2. *Ibid.*, p. 827, 828.

génération folle ne trahit-elle pas ici l'imitateur, ou le « Mycénien » dépaysé ? Pour en décider, il faut attendre que nous possédions plus de monuments de ce genre et que l'art mycénien de Crète nous soit mieux connu.

On a reconnu avec raison une influence mycénienne dans un grand vase de bronze rapporté par Cesnola de Chypre à New-York, où figurent des génies à tête de lion et portant des vases comme sur les œuvres de la glyptique « insulaire »[1]. Le rebord de ce vase est orné d'une frise de taureaux galopant sur les pinces, mais dont les membres antérieurs, allongés, paraissent toucher

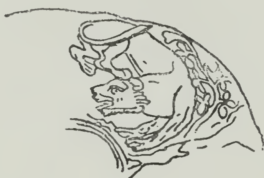


Fig. 58. — Lion au galop, sur une rondelle de bois mycénienne.

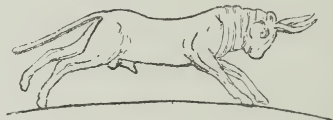


Fig. 59. — Taureau au galop, sur un vase de Chypre.

le sol (fig. 59). L'ensemble de ces silhouettes est convexe et non concave ; la tradition mycénienne ne se reconnaît plus guère qu'à l'allongement des animaux galopant et au voisinage de la ligne de terre. A cet égard, on peut les rapprocher de l'antilope peinte en Égypte dont il a déjà été question. — J'ai évité d'introduire dans cette étude rapide la fresque du taureau de Tirynthe[2], car les membres postérieurs de cet animal ont disparu ; il en reste cependant assez pour qu'on puisse parler de la *tendance concave* de cette figure, encore accentuée par le port de la queue, comme dans le taureau galopant de Vaphio. L'infériorité de la figure de Tirynthe est d'ailleurs si marquée qu'on serait disposé à l'attribuer, comme les stèles de Mycènes, à quelque indigène ayant gauchement imité une belle œuvre en métal analogue à l'un de nos gobelets amycléens.

1. Perrot et Chipiez, t. III, fig. 555, 556 ; Helbig, *Sur la question mycénienne*, p. 38, 39.
2. Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 439.

Une confirmation très opportune des vues exposées ci-dessus nous a été fournie tout récemment par la publication de la curieuse boîte d'ivoire découverte en 1896 à Enkomi (Chypre) et



Fig. 60. — Long côté d'une boîte d'ivoire mycénienne découverte à Chypre.



Fig. 61. — Long côté d'une boîte d'ivoire mycénienne découverte à Chypre.

publiée en 1900 par M. Murray (fig. 60 et 61)[1]. Elle a été exhumée d'une tombe mycénienne d'époque tardive et ne paraît guère

1. Murray, Smith et Walters, *Excavations in Cyprus*, Londres, 1900, p. 12 et pl. II.

antérieure à l'an 1000 avant J.-C. (M. Murray voudrait même la faire descendre jusque vers l'an 800)[1]. Les deux longs côtés sont décorés de scènes de chasse, où la plupart des animaux galopent *au vol*; plusieurs présentent le soulèvement caractéristique de l'arrière-train que nous avons noté comme une particularité mycénienne. Cependant les chevaux attelés aux chars des chasseurs sont au cabré allongé sur les pinces; parmi les bouquetins, il en est au moins deux qui galopent sur les pinces avec les pattes de devant rasant la terre, comme l'antilope égyptienne (fig. 10) et les taureaux du vase chypriote de New-York (fig. 59). Nous trouvons donc ici un mélange de types mycéniens et de types pseudo-mycéniens, témoins d'une tradition affaiblie et déjà mélangée. Les chevaux rappellent ceux des chars assyriens, mais s'en distinguent par le fait qu'ils galopent sur les pinces (et non sur les sabots) et sont beaucoup plus allongés que ces derniers. Alors même qu'on ignorerait la provenance de cet ivoire, on songerait, en le voyant, à un dialecte syrien de l'art de Mycènes, tel qu'il a pu être en usage chez les Philistins débarqués de Crète (Kaphtor) en Phénicie. C'est à l'action continue des mêmes influences, auxquelles vint se joindre celle de l'Égypte, qu'est due la naissance de l'art phénicien, ou, du moins, du seul art phénicien dont nous possédions des monuments authentiques (par opposition au *proto-phénicien* hypothétique de M. Helbig). Je continue à professer là-dessus l'opinion que je résumais en 1894 dans cette courte phrase à laquelle M. Furtwaengler semble aujourd'hui tout disposé à souscrire : « Il ne peut plus être question de civilisation phénicienne à Mycènes, mais seulement de civilisation mycénienne en Phénicie[2]. »

Si j'ai introduit, comme je le crois, dans l'archéologie mycénienne la considération du *galop volant* et du *galop concave*, je n'en suis pas moins heureux de reconnaître que j'ai été devancé par le meilleur des juges dans la constatation du goût mycénien

1. Cf. Furtwaengler, *Ueber ein auf Cypern gefundenes Bronzegerät* (*Sitzungsb. der bayer. Akad.*, 1899, II, 3, p. 415, 420.

2. *Les Celtes*, p. 226. Cf. *L'Anthropologie*, 1896, p. 692.

pour les mouvements exagérés. M. Heuzey, parlant de l'école d'art mycénienne, écrivait en 1892 ces lignes qu'on aime à transcrire[1] : « Il y a en elle une chose unique, sans précédent, comme sans autre exemple dans toute l'histoire de l'art[2]: c'est la furie avec laquelle, dès les premiers pas, elle se jette à corps perdu dans l'expression du mouvement et de la vie. Un art primitif qui, par l'entrain passionné de ses compositions, fait penser aux chasses de Rubens et aux batailles de Salvator Rosa, voilà qui est étourdissant ! » Parmi les œuvres mycéniennes où il reconnaît « cette fièvre d'action, parfois même une violence et une exagération de mouvement vraiment incroyables », M. Heuzey a précisément signalé la gravure de la bague d'or de Mycènes (fig. 53), avec « des chevaux lancés plus que ventre à terre. » Il ajoute avec raison que l'exemple de ce « débordement de vie » n'était donné ni par l'Égypte ni par la Chaldée : « C'est bien la marque de la race libre, hardie, toujours en action, qui, par ses multiples entreprises, est en train de créer d'avance la trame de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*[3]. »

Les chevaux « plus que ventre à terre », c'est le *galop volant concave*; l'expression, peut-être moins précise que la nôtre, est infiniment plus pittoresque. On a plaisir à être devancé ainsi.

VII

Le motif du *galop volant* est si fréquent dans l'art mycénien et si conforme, par la fougue qu'il exprime, au caractère le plus original de cet art, qu'on est amené naturellement à en rechercher des exemples dans les pays où la civilisation mycénienne

1. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, t. XVI, p. 317.
2. On verra plus loin que ceci est trop absolu.
3. Cf. Helbig, *Sur la question mycénienne*, p. 9 : « [Les artistes mycéniens] représentaient avec prédilection les hommes et les animaux dans des attitudes très agitées... Ils exagéraient les mouvements des corps. Dans les meilleures œuvres, pourtant, comme, par exemple, dans les bas-reliefs des gobelets d'Amyclées, ces fautes sont largement compensées par l'élan de la conception et la verve étourdissante de l'exécution. Le style du Dipylon, au contraire,... rend non seulement les ornements, mais aussi les figures vivantes avec un schématisme géométrique où prédomine la ligne droite. »

s'est propagée. Inversement, là où on découvre des exemples de ce motif, on est tenté d'établir un lien entre l'art dont ils relèvent et celui des orfèvres mycéniens. Cette tentation est très légitime. Il ne s'agit pas, en effet, d'un type banal, suggéré par l'observation, qui pourrait avoir pris naissance, indépendamment, dans plusieurs milieux sans relations commerciales ou ethnographiques. Le *galop volant*, comme nous l'avons vu, n'est pas conforme à la réalité, telle que la photographie instantanée nous l'a fait connaître ; ce n'est pas davantage un *schéma* fondé sur les apparences, un rendu spontané du mouvement rapide des quadrupèdes, sans quoi l'on ne comprendrait pas qu'il fût resté ignoré de tous les grands artistes observateurs tant de l'antiquité grecque que du Moyen-Age et de la Renaissance en Europe. C'est éminemment un type conventionnel, un hiéroglyphe de la vitesse extrême, et s'il n'est pas impossible, *a priori*, que deux arts sans relations entre eux aient créé, dans la suite des temps, ce même hiéroglyphe, on avouera tout au moins qu'une telle hypothèse n'est pas de celles qu'on accepte sans résistance. Le progrès de cette étude prouvera que l'hypothèse contraire, celle du « monogénisme » du *galop volant*, peut s'appuyer d'indices qui ne sont pas à dédaigner et qui viennent fortifier la vraisemblance interne dont elle peut s'autoriser au premier abord.

On admet généralement aujourd'hui que l'art ionien de la côte asiatique a hérité de l'art mycénien, comme l'épopée ionienne hérita des chants mycéniens, contemporains de la guerre de Troie. Ce n'est donc pas sans surprise qu'on constate, dans l'art ionien archaïque (vases, sarcophages de Clazomène, bas-reliefs, gemmes), l'absence complète non seulement du *galop volant*, mais de cette violence de mouvements et d'attitudes dont le *galop volant* n'est qu'un cas particulier. Le *schéma* du cabré allongé et — plus rarement — celui du cabré fléchi dominent à titre exclusif; les jambes antérieures des quadrupèdes au galop sont toujours fléchies et ne présentent pas cette horizontalité qui s'associe souvent, dans l'art mycénien, au soulèvement impétueux des membres postérieurs (cf. fig. 48-53).

Il y a pourtant une petite série d'œuvres d'art qui font exception et méritent, par ce motif, de nous arrêter quelques instants. Ce sont des intailles, généralement des scarabéoïdes en calcédoine (sapphirine), parfois des cylindres, que M. Furtwaengler a

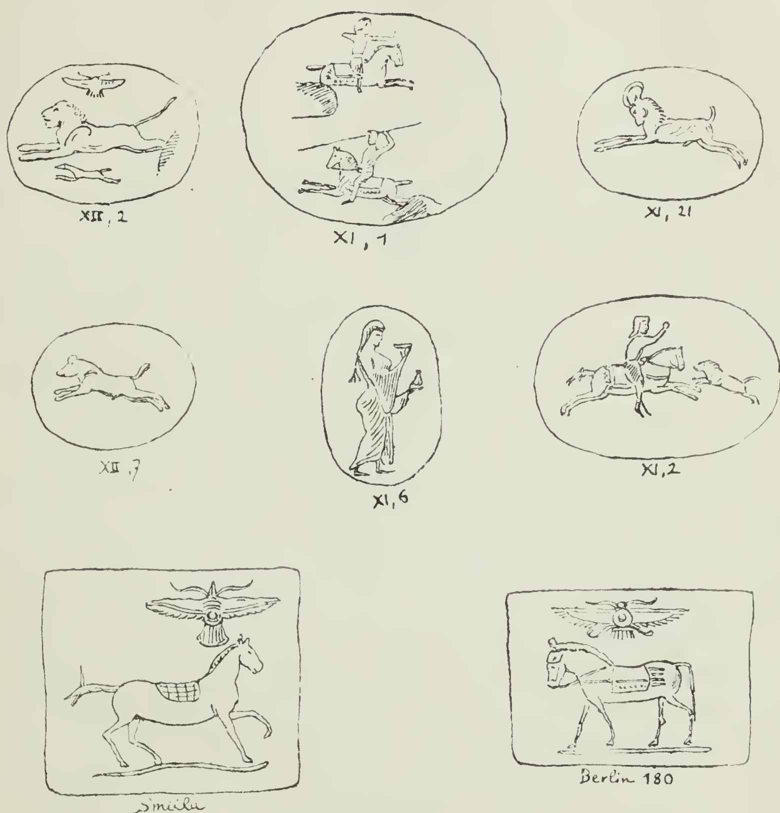


Fig. 62-69. — Pierres gravées dites gréco-persanes.

récemment classées sous la rubrique de gréco-persanes, parce qu'il pense qu'elles ont été gravées entre 450 et 350 avant J.-C. par des Grecs au service des rois ou des dignitaires achéménides[1].

1. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, t. III, p. 116 et t. I, pl. XI, XII. Je ne tiens compte que des pierres de travail soigné, que M. Furtwaengler croit antérieures à l'an 400 ; parmi les autres, il y a de mauvaises gravures sans aucun style.

On y voit représentés, en effet, des personnages en costume asiatique à la chasse, dans un style précis et un peu sec, qui n'est pas celui des chefs-d'œuvre de la glyptique grecque, mais qui est assurément fort supérieur à celui des gravures orientales (fig. 63, 67). Bien qu'aucun des spécimens publiés n'offre, que je sache, un exemple certain de *galop volant*, il en est plusieurs qui suggèrent l'idée de ce motif par l'horizontalité des membres antérieurs et postérieurs des animaux. Un cervidé au grand galop sur les pinces (fig. 64) fait songer à l'antilope d'une peinture égyptienne (fig. 10), où nous avons déjà cru reconnaître une influence mycénienne. Bien plus, sur trois des gemmes en question, on voit des femmes aux seins proéminents, aux saillies postérieures très accusées (fig. 66), qui ont justement frappé M. Furtwaengler par leur caractère moins hellénique que mycénien[1]. Si l'attention du savant allemand avait été appelée en même temps sur le *mycénisme* du galop, il aurait sans doute attribué, à ces survivances concordantes, l'importance que nous ne saurions leur refuser. Or, il est difficile d'imaginer qu'un Grec du ve siècle, travaillant pour des satrapes perses, ait pris modèle sur des œuvres mycéniennes qu'il ne pouvait guère connaître et dont l'art grec d'alors ne paraît jamais s'être inspiré[2]. A quelle fabrique, à quelle région du monde grec faut-il donc attribuer ces gemmes? On pense d'abord à une ville grecque d'Égypte, comme Naucratis, qui aurait pu prendre la succession de l'art mycénien importé dans le Delta. A l'appui de cette manière de voir, on pourrait alléguer la présence, dans le champ de plusieurs de ces gemmes, du disque solaire égyptien; mais le fait qu'on n'a découvert aucune de ces gemmes en Égypte doit nous mettre en garde contre une conclusion précipitée. L'hypothèse d'une fabrique grecque sur la côte syrienne pourrait aussi se soutenir, car un cylindre, découvert à Kertch en 1881, que M. Furtwaengler classe dans la même catégorie, offre l'image d'une divinité debout sur un lion, type qui n'a cessé d'être reproduit, en

1. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, t. III, p. 123.
2. L'art officiel des Achéménides, branche de l'art ionien détachée à la fin du vi^e^ siècle, n'offre aucun caractère mycénien.

Syrie, jusqu'à la fin de l'antiquité[1]. Mais nous croyons que les arguments les plus forts militent en faveur d'une origine pontique, c'est-à-dire d'une fabrique gréco-ionienne située sur les bords de la mer Noire[2]. En effet, d'abord, plusieurs gemmes de cette classe proviennent des rives du Pont-Euxin; en second lieu, l'une d'elles (au Louvre) montre un roi combattant un griffon, absolument comme sur le vase de la chasse de Cyrus découvert à Panticapée[3]; enfin, M. Furtwaengler a signalé lui-même l'analogie du travail de ces gemmes avec les deux célèbres bouquetins de style gréco-perse qui, exhumés à Amisos ou en Arménie, se trouvent aujourd'hui, l'un au Musée de Berlin et l'autre au Louvre[4]. J'ajoute qu'un cylindre de Berlin, publié par M. Furtwaengler, représente un cheval sellé au-dessus duquel paraît le disque ailé égyptien[5]; or, M. le comte Bobrinsky a récemment découvert une gemme toute semblable à Smiéla en Ukraine[6] et le disque ailé se voit de même, sur un beau cylindre de Kertch, au-dessus d'une scène de combat entre un roi perse et un hoplite grec, évidemment de travail hellénique local[7]. Resterait à savoir comment et pourquoi les traditions mycéniennes se seraient conservées dans une ville gréco-pontique en relations particulièrement actives avec la Perse. Assurément, nous ne sommes pas en état d'en dire les raisons; mais combien est-il de faits que la science constate sans avoir encore le moyen de les expliquer? Parmi ces faits il y a la présence, dans le Bosphore commérien au v[e] siècle, de motifs mycéniens presque inaltérés. On ne peut invoquer ici la colonisation milésienne, puisque ces motifs, préci-

1. *Compte-rendu pour* 1882, pl. V, 3; Furtwaengler, t. III, p. 120. — Le cylindre avec inscription phénicienne (*ibid.*, p. 12) me semble d'un style tout différent.

2. On sait que cette région entretenait des relations commerciales suivies avec la Perse et que les nobles scythes se croyaient apparentés aux Perses. Cf. Furtwaengler, *op. laud.*, t. III, p. 116.

3. *Compte-rendu pour* 1866, pl. 4; Furtwaengler, *op. l.*, t. III, p. 123.

4. *Archäol. Anzeiger*, 1893, p. 113 et *Coll. Tyskiewicz*, pl. III.

5. Furtwaengler, *Beschr. der geschnittenen Steine im Antiquarium*, p. 19, n° 180.

6. Bobrinsky, *Kourganes de Smiéla* (en russe), t. I, p. 77.

7. *Antiq. du Bosphore*, pl. XVI, 3; Furtwaengler, t. III, p. 121.

sément, font défaut en pays ionien. Déjà Stephani signalait la quasi-identité de construction de la grande tombe de Koul-Oba près de Kertch avec les tombes à coupole mycéniennes, antérieures d'au moins huit siècles à celle-là[1]. C'est dans des tombes d'Olbie et de Kertch (Glinitsché) qu'ont été découverts ces masques funéraires en or[2] qu'on n'a pas manqué, dès les premières trouvailles de Schliemann, de comparer aux masques mycéniens[3]. Enfin, le fait que les traces de la civilisation proto-mycénienne et égéenne se constatent de plus en plus aux alentours de la mer Noire, en Serbie, en Roumanie (Cucuteni), en Ukraine, doit nous disposer à admettre que ces pays, déjà en relations avec le monde égéen, ont pu recevoir, sur certains points, le dépôt de la plus ancienne industrie d'art hellénique, longtemps avant la colonisation milésienne du VIIIe siècle. On peut encore rappeler, à ce propos, que M. Montelius a très justement expliqué l'analogie des spirales mycéniennes avec celles de l'âge du bronze scandinave en admettant que, par suite du commerce de l'ambre (si fréquent à Mycènes), des œuvres d'art mycéniennes ont été échangées contre les produits du nord de l'Europe antérieurement à l'an 1000 avant J.-C.[4]. Si ce commerce a existé, son point d'attache

1. *Antiquités du Bosphore*, t. I, p. XXXIX.
2. *Antiq. du Bosphore*, pl. I et p. 40-41 de mon édition.
3. Cf. Helbig, *Das homer. Epos*, 2e éd., p. 58.
4. Montelius-Reinach, *Temps préhistoriques en Suède*, p. 62 : « La décoration vraiment artistique des bronzes scandinaves du premier âge du bronze, avec les élégantes spirales qui les caractérisent, semble attester une influence dont il faut chercher l'origine vers le sud-est. Dans les tombes si merveilleusement riches de Mycènes, Schliemann a exhumé toute une collection d'antiquités décorées dans le même style. On le constate également en Hongrie, en Autriche, en Bohême, dans le nord-est de l'Allemagne, le Danemark, la Suède et la Norvège, alors que le reste de l'Europe n'en présente pas d'exemples à la même époque. Il est donc clair que cette décoration nous est venue par la route de l'Elbe, qui mettait le sud-est de l'Europe en communication avec le nord. La présence, dans les tombes de Mycènes qui renfermaient les objets ornés en spirales, de plusieurs centaines de perles d'ambre, atteste de la manière la plus formelle que la route du nord était déjà fréquentée à cette époque ; il est probable qu'elle était même ouverte depuis très longtemps. L'analyse chimique a prouvé que l'ambre recueilli à Mycènes était bien originaire de la Baltique. Les tombes où on l'a recueilli datent des environs de l'an 1500 avant J.-C. ». Cf. un mémoire encore plus explicite de M. Montelius dans l'*Archiv für Anthropologie*, t. XXI, p. 26 et suiv.

devait être un port de la mer Noire; ce port n'était-il pas tout désigné pour conserver, à l'abri de l'invasien ionienne, la tradition des modèles mycéniens? De plus en plus, il nous semble que la Russie européenne et asiatique, l'Allemagne du Nord et le monde scandinave doivent être considérés comme l'*hinterland* de la « Mycénie » et que bien des phénomènes étranges, dont l'archéologie ne peut encore rendre compte, s'expliqueront quand on aura pu suivre, dans ces immenses contrées, l'élaboration lente des industries locales qu'ont inspirées les orfèvres mycéniens. Ainsi, à l'aspect de certaines gemmes dites gréco-persanes par M. Furtwaengler, on pense naturellement aux coupes d'argent sassanides, postérieures de sept siècles et pourtant d'un style analogue. C'est bien en vain que l'on chercherait, dans le monde hellénique, les chaînons intermédiaires entre ces séries d'œuvres; mais si l'on ne veut pas admettre le miracle de tout un groupe d'analogies fortuites, on est bien obligé de se tourner vers le monde barbare pour y découvrir — ou du moins pour y deviner — le lien historique et logique qui nous échappe. Mycènes, la Hongrie, la Scandinavie, la Sibérie, les bords de la mer Noire présentent des affinités qui ne peuvent être dues au hasard et sur lesquelles le xxe siècle fera la lumière. L'archéologie, à son tour, saura construire un *transsibérien*.

VIII

Les légendes grecques, notamment celle des Argonautes, mettent déjà le monde mycénien en relations avec les rives du Phase, c'est-à-dire la Transcaucasie actuelle. Les nécropoles de cette région ont été explorées de notre temps et ont fourni une énorme quantité de matériaux d'époques très diverses qui sont loin d'avoir encore été classés. Tout le monde, cependant, paraît aujourd'hui d'accord sur un point essentiel : le Caucase n'est pas, comme on l'avait cru longtemps, le point de départ et le foyer d'une civilisation qui aurait rayonné sur l'Europe, mais bien plutôt une sorte de golfe où des vagues européennes d'une part, asiatiques de l'autre, sont venues expirer en superposant leurs apports.

Parmi ces vagues d'influence, celles du monde mycénien semblent très reconnaissables, bien que l'on n'ait pas encore mis la main sur les monuments du plus ancien style. M. J. de Baye a récemment acquis en Khakhétie (Transcaucasie) une magnifique épée ornée de spirales et de bouquetins gravés dont les affinités mycéniennes sont évidentes[1]. Deux épées du même genre, trouvées à Samthavro, appartiennent au Musée de Tiflis. Mais pour m'enfermer dans la question qui fait le sujet de ces articles, je me borne à signaler ici deux bronzes, découverts l'un et l'autre dans la nécropole de Koban, où l'influence du type mycénien du *galop volant* me semble particulièrement sensible. Le premier (fig. 70)[2] est l'ornement d'un pommeau de poignard; on remarquera surtout le mouvement des membres antérieurs du cheval, dont on ne trouverait pas, que je sache, l'équivalent dans l'art classique, mais qui est fréquent à Mycènes dans les figures d'animaux au galop. Le second (fig. 71) est une plaque de ceinture rectangulaire à fond uni, garnie d'une incrustation de fer représentant, avec une grossièreté extrême, des chevaux galopant[3]. La levée du membre antérieur est la même que dans la figure précédente; en outre, les jambes postérieures sont vivement soulevées, ce qui ne laisse aucun doute sur l'intention du naïf artiste de représenter le *galop volant*. Il est possible que ces objets remontent au VIe siècle avant J.-C.; peut-être sont-ils plus anciens

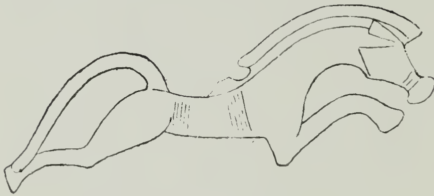


Fig. 70. — Bronze de Koban.

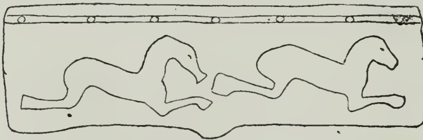


Fig. 71. — Bronze incrusté de fer. Koban.

1. *Bull. de la Soc. des Antiquaires*, 1898, p. 153.
2. Chantre, *Rech. dans le Caucase*, pl. VI *bis*, 2.
3. *Ibid.*, pl. XI *bis*, 1.

encore. Mais, en tous les cas, il est certain que ce sont des œuvres dégénérées, dont l'intérêt réside surtout dans la tradition graphique qu'elles laissent entrevoir. Cette tradition est celle que nous avons constatée à Mycènes et dont nous allons voir des exemples plus probants, quoique d'une époque bien postérieure, dans la Perse sassanide.

IX

Si l'influence de l'industrie mycénienne peut se poursuivre au nord et à l'est de la mer Noire, il est, *a priori*, vraisemblable qu'elle s'est propagée, par la Transcaucasie, vers le nord de la Perse et la rive méridionale de la mer Caspienne. Nous ne possédons guère de monuments archaïques de cette région ; toutefois, le petit nombre de ceux que nous connaissons suggèrent des comparaisons instructives avec ceux de la Grèce mycénienne.

Des environs de Recht, à l'angle sud-ouest de la Caspienne, provient une très archaïque figure de femme nue, en fonte pleine, qui a fait partie de la collection Tyskiewicz et dont le Musée de Saint-Germain possède un moulage [1]. M. Froehner l'a qualifiée d'« Ischtar » et l'a considérée comme une œuvre de l'ancien art chaldéen ; mais je ne sache pas que la Chaldée ait rien fourni de pareil et je ne puis croire que cette déesse nue ait rien de commun avec Ischtar. En revanche, il y a de l'analogie entre cette statuette et la figure de femme nue qui paraît sur un cylindre en hématite du Cabinet des Médailles [2], objet que Lenormant et M. Perrot n'ont pas hésité à croire babylonien, mais qui ne me semble pas babylonien du tout, comme je l'ai déjà dit en 1895 [3]. Avec sa taille très mince, ses hanches saillantes, son triangle sexuel énorme, la figurine de Recht se rattache bien moins à l'art chaldéen qu'à celui des vieux marbriers de l'Archipel [4]. Il serait cependant prématuré de la revendiquer pour l'art mycénien ; tout ce qu'on peut dire, en l'absence de points de

1. Froehner, *Collection Tyskiewicz* (catalogue de vente), pl. VII, n° 219.
2. Perrot et Chipiez, t. VII, p. 751, fig. 346.
3. *Chron. d'Orient*, t. II, p. 578.
4. Cf. *Chron. d'Orient*, t. II, p. 575.

comparaison précis, c'est que nous avons là le produit d'une école encore inconnue, dont les affinités chaldéennes ne sont nullement apparentes, alors qu'elle laisse entrevoir une parenté lointaine avec la période récente de l'art égéen.

Les autres œuvres dont nous devons dire un mot ont été découvertes, en 1841, dans un tumulus près d'Asterabad, au nord-est de la Caspienne. Elles ont disparu et ne sont plus connues

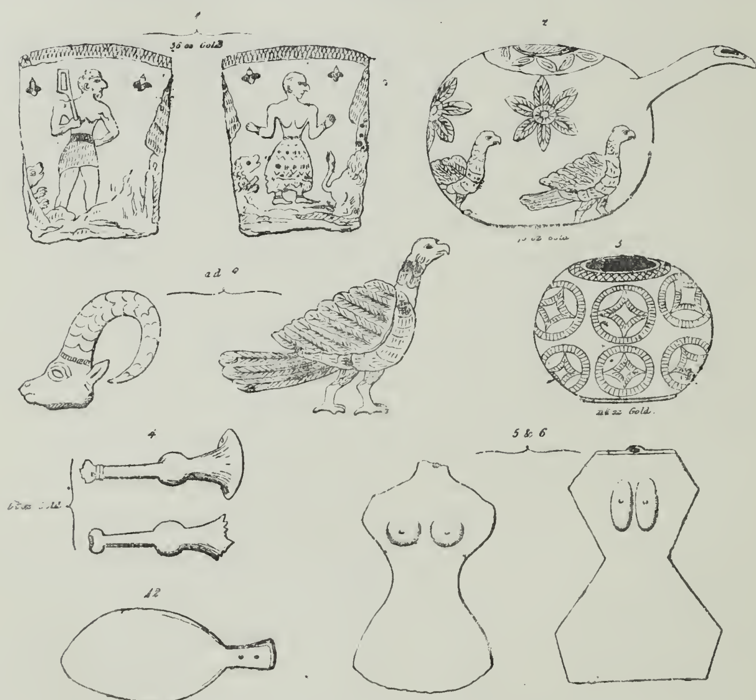


Fig. 72-82. — Trouvaille d'Asterabad (Perse).

que par de médiocres gravures[1]. On a lieu de s'étonner qu'on n'en ait pas encore, que je sache, signalé l'importance au point de vue de la diffusion du style mycénien. Nous reproduisons ici la partie supérieure de la planche d'ensemble publiée dans l'*Archaeologia* ; la partie inférieure comprend des objets en bronze, entre autres une hache et un poignard qui ont déjà été

1. *Archaeologia*, vol. XXX (1844), pl. XVI et p. 248.

réédités dans *L'Anthropologie*[1]. La forme de ces objets suffit à prouver que la trouvaille n'est pas indo-sassanide, comme le singulier vase n° 2 pourrait le faire croire, mais que tous ces objets appartiennent à la fin de l'âge du bronze[2], c'est-à-dire au milieu du deuxième millénaire avant J.-C. Le plus important est le vase en or dont les deux faces sont reproduites en haut à gauche ; la déesse qui y figure porte un costume indubitablement mycénien, qui se rencontre sur un grand nombre de pierres gravées et d'autres monuments de ce style[3], alors qu'on ne le trouve pas ailleurs, sinon en Inde et peut-être dans la Scythie transcaspienne[4]. Les deux statuettes acéphales en bas à droite, évidemment très *arrangées* par le graveur, rappellent aussi les idoles de Troie et de l'Archipel. A l'époque où Roach Smith publiait ces singulières trouvailles, on ne connaissait rien de Mycènes, à l'exception de la Porte des Lions ; la bonne foi de cet archéologue et celle de son informateur ne pouvant être mises en doute, on est en droit d'affirmer que l'art mycénien, longtemps avant la fin de la civilisation qu'il caractérise, avait suscité des imitations sur la frontière de la Perse actuelle et du Turkestan[5].

1. S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1892, p. 454 : cf. Montelius, *Arch. für Anthrop.*, t. XXI, p. 14.
2. Le type de la hache (en bronze ou en cuivre) est d'époque tardive.
3. Cf. *Revue archéol.*, 1900, pl. VIII ; Perrot-Chipiez, t. VII, p. 754, 814, 815, 817, etc.
4. Milchhoefer, *Die Anfänge de Kunst*, p. 102. La fig. 39 *b* de ce livre reproduit une figure analogue d'un vase d'argent découvert dans le gouvernement de Perm (sassanide). M. Milchhoefer n'a pas connu la trouvaille d'Asterabad.
5. L'article de Ch. Roach Smith dans l'*Archaeologia* résume les informations fournies par le baron Clément-Auguste de Bode. Les objets trouvés dans le tumulus près d'Asterabad ont été envoyés au printemps de 1841 par le Beglerbeg au shah de Perse ; Bode put les étudier lors de leur arrivée (à Téhéran ?), puis il se rendit sur le lieu de la découverte, à 12 milles au nord-est d'Asterabad (lieu dit *Tureng-tepeh*). On lui raconta qu'une grande partie du trésor avait été détourné et fondu par le gouverneur. — Voici les quelques renseignements utiles donnés par Bode sur les figures publiées dans l'*Archaeologia* : N° 1, gobelet en or pesant 36 onces, en or très mince, travaillé au repoussé ; outre les deux figures humaines, Bode y distingue deux lions, deux cyprès, et quatre abeilles(?). — N° 2, lampe (?) en or, pesant 70 onces, avec les figures d'un bouquetin et de deux vautours du Caucase. — N° 3, pot en or, avec ornements incisés, pesant 11 onces et demie. — N° 4, deux trompettes (?) en or, du poids de 5 onces et demie. — N° 5, statuette de femme en pierre rouge. —

X

Ni l'art de la Perse achéménide, ni celui de la Perse arsacide ne nous fournissent d'exemples du *galop volant*. En revanche, la Perse sassanide (depuis 226 ap. J.-C.) nous en présente un grand nombre, dont l'un, récemment découvert, peut être presque exactement daté. Il s'agit du beau camée acquis par la Bibliothèque nationale en mai 1893 et publié par M. Babelon dans le tome Ier des *Monuments Piot* (pl. XII). Sur ce sardonyx à trois couches est représentée une scène historique, qui se place en 260 après J.-C., la prise de l'empereur Valérien par le roi de Perse Sapor. Les deux combattants arrivent l'un sur l'autre au galop le plus rapide de leurs coursiers ; on a d'autant plus le droit d'y reconnaître le *galop volant* que la ligne de terre est nettement marquée en dessous. Les deux chevaux ont les jambes de derrière presque horizontales ; celui de Sapor relève les jambes de devant, dans une attitude que nous avons déjà souvent signalée (fig. 83). M. Babelon a justement remarqué les « formes ramassées, trapues, arrondies données aux chevaux », « leurs jambes, allongées en ligne presque droite, en avant et en arrière, pour indiquer la rapidité de leur course. » Au moment où M. Babelon rédigeait son article (1894), l'attention n'avait pas encore été appelée sur la rareté du *galop volant* dans l'art antique, — sans quoi l'auteur n'aurait pas manqué d'insister sur le caractère vraiment extraordinaire de ce camée où les chevaux reproduisent, à plus de dix siècles de distance, un motif mycénien ignoré de l'art

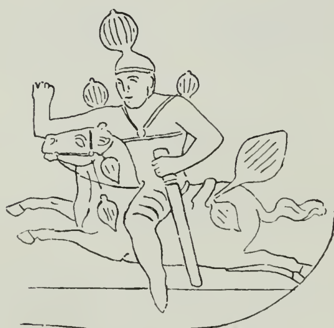


Fig. 83. — Le roi Sapor, sur un camée sassanide.

No 6, statuette de femme en pierre jaune (marbre de Maragha, dans l'Aderbeidjan ?). — Bode observe que la trouvaille ne comprenait aucun objet en fer et il semble croire que les armes de métal étaient en cuivre pur (*brass*). Il y avait encore deux vases en terre jaune, comme le no 6.

antique intermédiaire. Mais ce caractère établit un lien de plus entre le camée de Sapor et la belle série des coupes sassanides en argent, découvertes pour la plupart dans la province de Perm, qui fournissent plusieurs exemples du *galop volant* avec les mêmes particularités dans le dessin des chevaux (croupes très rondes, jambes courtes, grosses encolures). Évidemment, nous sommes en présence non seulement d'une même école d'art, mais d'une même race de chevaux, très différente de celles de la Grèce et de

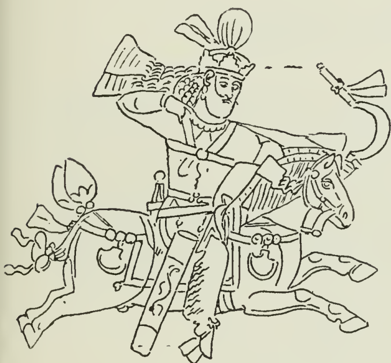


Fig. 84. — Coupe sassanide de la collection Stroganoff.



Fig. 85. — Coupe sassanide de l'Ermitage impérial.

l'Italie. Nous reproduisons ici deux figures de rois sassanides au galop, l'une d'après une coupe de la collection Stroganoff (fig. 84)[1], l'autre d'après une coupe de l'Ermitage (fig. 85)[2].

A ces œuvres se rattachent étroitement les scènes de chasse et de guerre sculptées sur les rochers de Nakch-i-Roustam et de Tak-i-Bostan en Perse. Bien que postérieurs au camée de Sapor, ces monuments sont tout à fait du même style ; les chevaux, les sangliers, les cerfs, etc., planent dans l'air ou galopent sur l'extrémité des pinces en relevant les membres antérieurs. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les croquis ci-

1. Tolstoï, Kondakoff, Reinach, *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 425.
2. *Ibid.*, p. 416.

joints, exécutés d'après les belles gravures du *Voyage en Perse* de Coste et Flandin (pl. 10, 12, 176, 184)[1]. Malgré l'incorrection



Fig. 86. — Bas-relief de Nakch-i-Roustam.

et la vulgarité du dessin, il y a dans ces reliefs une exubérance de vie, une ivresse sauvage de mouvement qui sort tout à fait des habitudes de l'art oriental et ferait songer à Mycènes alors même que le détail, sur lequel nous insistons, ne viendrait pas préciser la ressemblance (fig. 86-91). On fera bien, d'autre part,

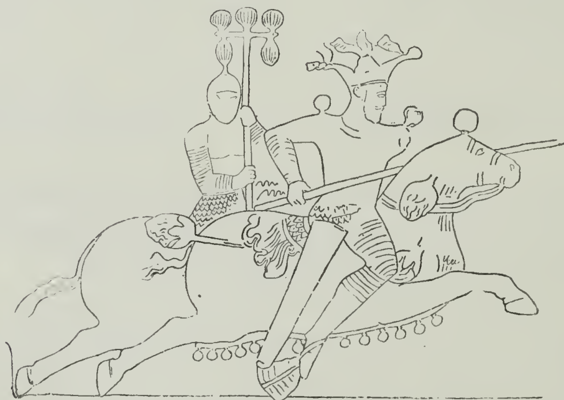


Fig. 87. — Bas-relief de Nakch-i-Roustam.

de se reporter aux fig. 62-69, qui reproduisent les gemmes dites gréco-persanes, pour se convaincre que nous avons bien ici les différentes étapes d'une même tradition.

1. Voir aussi les phototypies de ces bas-reliefs publiés par M. de Morgan, *Mission scientifique en Perse*, *Archéologie*, pl. XXXVII, XXXVIII.

Cette tradition est-elle gréco-romaine? Il est presque inutile de répéter qu'elle ne peut l'être, parce que ni l'art grec ni l'art romain n'offrent jamais d'attitudes analogues. Elle ne peut da-



Fig. 88. — Bas-relief de Tak-i-Bostan.

vantage, et par la même raison, être assyrienne ou phénicienne. Dire qu'elle est mycénienne est sans doute vrai, mais implique un *salto mortale* auquel l'archéologie ne se résoudra pas sans



Fig. 89.
Bas-relief de Nakch-i-Roustam.





Fig. 90 et 91.
Bas-reliefs de Tak-i-Bostan.

frémir. Nous pensons pouvoir indiquer plus loin quelques anneaux de la chaîne, qui semble remonter naturellement vers la région de l'Asie centrale, de la Transcaspie, d'où la puissance des Sassanides est originaire. Mais avant de pénétrer, au *galop volant*, dans cette vaste région scythique, nous devons dire quelques mots de la persistance de ce motif dans l'art de la Perse après la conquête musulmane. M. Blochet a publié, en 1899[1],

1. *Revue de l'Histoire des Religions*, 1899, p. 208.

une figure de la bête fabuleuse appelée Borak, monture de Mahomet, d'après un manuscrit du XIII[e] siècle orné de miniatures persanes. Le Borak est au *galop volant*, très nettement accusé (fig. 92). Je trouve encore un cheval au *galop volant* dans une enluminure d'un manuscrit de Hafiz, daté de 1549; elle est reproduite en tête du rare volume dont je dois la connaissance à l'amabilité de M. R. Fry, *Rubaiyat of Omar Khayyám and the Salaman and Absal of Jami, rendered into english verse* (Londres,



Fig. 92. — Mahomet sur Borak, d'après un manuscrit persan.

Quaritch, 1879). La composition représente le jeu de *polo*, qui a passé de Perse en Inde, de là en Angleterre... et à la pelouse de Bagatelle. Dans un magnifique manuscrit persan, daté de 1550, qui appartient à M. Edmond de Rothschild, il y a de nombreux chevaux galopant sur les pinces[1], et deux qui courent au-dessus du sol, les sabots postérieurs retournés. Une personne mieux in-

1. Comme dans la miniature reproduite par Gayet, *Art persan*, p. 285.

formée que moi de la peinture persane pourrait sans doute alléguer d'autres monuments; ceux que j'ai cités suffisent à prouver que la tradition de l'art sassanide ne s'éteignit pas en Perse, malgré l'influence croissante des modèles indous. Il me semble inutile de faire intervenir les modèles chinois — où, comme nous le verrons, le *galop volant* est de règle — pour expliquer la persistance de ce motif dans un pays où les rochers sculptés par les artistes sassanides en offrent encore aux yeux d'illustres exemples.

XI

Vers 1720, des marchands russes, revenant de la Sibérie occidentale, rapportèrent à Saint-Pétersbourg des objets en or massif qu'ils avaient acquis des indigènes de cette région. Pierre le Grand les plaça dans son cabinet d'antiquités et ordonna de nouvelles recherches : ainsi se forma la magnifique collection sibérienne, actuellement conservée à l'Ermitage, qui comprend une série unique d'ornements en or, d'une grandeur et d'un poids extraordinaires[1]. Malheureusement, nous sommes fort mal renseignés sur la provenance précise de ces objets. On sait seulement, d'une manière générale, qu'ils ont été découverts ou acquis pour la plupart dans les régions de l'Irtych et de l'Ob. Dès la fin du XVIII[e] siècle, les fouilles entreprises par des savants dans les innombrables tumulus de cette contrée ne donnaient plus guère de résultats, presque toutes les sépultures ayant été violées depuis longtemps par les Kalmouks. Nous savons qu'en 1669 une partie de la population de Tobolsk se répandait dans les plaines voisines pour fouiller les tumulus dits *tchoudes*, où l'on recueillait, pour les fondre, des vases et des objets de harnachement en or[2]. Il était également question d'une grande statue en or, idole des Vogoules, dont l'emplacement est même marqué sur la carte

1. Voir, pour des détails, Kondakoff, Tolstoï, Reinach, *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 364 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 362. Ceux de Tomsk faisaient de même en 1720 (*ibid.*, p. 370).

de Herberstein. D'incalculables richesses archéologiques ont ainsi disparu dans les creusets. De notre temps, M. Radloff et d'autres archéologues n'ont guère pu que glaner ; mais les antiquités sibériennes qu'ils ont recueillies, en particulier les bronzes, sont d'un style si semblable à celui des grands objets d'or déposés à Saint-Pétersbourg au xviii[e] siècle que la provenance de ces derniers ne saurait être douteuse. Ce sont bien les monuments d'un art particulier qui se développa dans la vaste région scythique, depuis le cours de la Volga jusqu'aux sources de l'Iénisséi.

Ces monuments ont un caractère commun : la prodigalité dans l'emploi du métal précieux[1]. Ils se distinguent aussi, presque tous, par l'emploi de l'émail, d'incrustations d'émeraudes, de turquoises, de pierres et de verres de couleur (rouges et bleus), qui rehaussent, par une vive bigarrure, l'éclat de l'or[2]. Mais alors que plusieurs d'entre eux, — ornements de chevaux, à ce qu'il semble — sont de vrais chefs-d'œuvre de l'art barbare, d'une puissance et d'une intensité de vie incomparables, beaucoup d'autres sont des œuvres médiocres et lourdes, qui font l'effet d'imitations ou de dégénérescences. Il semble donc évident, au premier abord, que cette industrie s'est étendue sur un certain nombre de siècles et qu'il ne peut être question d'assigner la même date à tous ses produits. Pour fixer approximativement celle des plus remarquables, nous ne disposons que d'un petit nombre d'indices. Au commencement du xviii[e] siècle, des monnaies d'or de Galba et de Néron ont été apportées à Saint-Pétersbourg en même temps que des objets sibériens; mais il n'est pas sûr qu'elles aient été recueillies dans les mêmes tombes. D'autre part, par leurs types et leur mode de décoration, ces objets présentent des affinités indéniables: 1° avec ceux que l'on a découverts dans les grands tumulus de la Crimée, remontant au iv[e] et au v[e] siècle avant J.-C. ; 2° avec le poisson d'or découvert à Vettersfelde en Prusse, œuvre barbare où figurent des motifs empruntés à l'art ionien du vi[e] siècle ; 3° avec le trésor de Pétrossa et les produits de l'orfèvrerie go-

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 392.
2. *Ibid.*, p. 404, 405.

thique qui se répandirent, au IVe et au Ve siècle après J.-C., dans l'empire romain et dans les pays scandinaves. Ainsi les termes de comparaison que l'on peut invoquer s'échelonnent sur une durée de dix siècles, dont cinq avant l'ère chrétienne et cinq après. La date fournie par les monnaies de Galba et de Néron peut donc être considérée comme une moyenne vraisemblable; mais l'analogie avec les trésors de la Crimée nous oblige à reporter les origines de l'industrie sibérienne bien au delà du Ier siècle de notre ère.

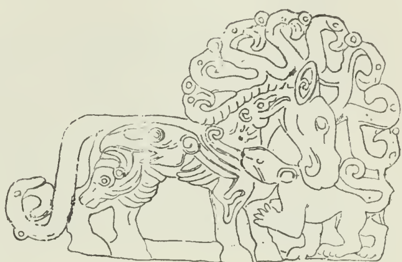


Fig. 93. — Plaque d'or de Sibérie (Ermitage).

Pour confirmer ce qui vient d'être écrit, il suffit de juxtaposer quelques figures; les conclusions s'en dégageront d'elles-mêmes.

La décoration singulière qui consiste à représenter, sur le corps d'un animal, les silhouettes, à plus petite échelle, d'autres ani-

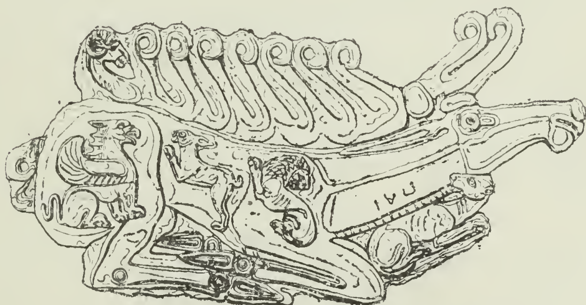


Fig. 94. — Plaque d'or de Koul-Oba (Ermitage).

maux, se constate sur un objet sibérien (fig. 93)[1], sur le cerf couché de Koul-Oba (Crimée, fig. 94)[2] et sur le poisson de Vetters-

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 348.
2. *Ibid.*, fig. 268.

felde (fig. 95)[1]. De ces trois objets en or, celui de Vettersfelde paraît le plus ancien et ne peut guère être postérieur à l'an 500 avant J.-C. Celui de Sibérie est le plus récent ; c'est donc comme l'aboutissement d'une tradition archaïque qui se serait propagée, par le nord de la mer Caspienne, vers les bassins du Tobol et de l'Irtych. Mais il faut observer, dès à présent, que ce système de

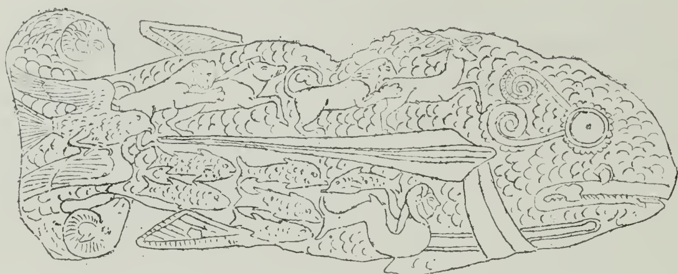


Fig. 95. — Plaque d'or de Vettersfelde (Musée de Berlin).

décoration barbare ne se rencontre jamais, que nous sachions, en pays ionien.

Un autre procédé bizarre consiste à surmonter la crête dorsale ou la tête de certains animaux d'une série d'excroissances parallèles ou rayonnantes qui affectent la forme de cols d'oiseaux ou de griffons à bec crochu. Cette ornementation se retrouve en Sibérie, en Crimée, dans la Russie méridionale et jusqu'en Hongrie, qui est la province la plus occidentale de l'art scythique. Pour en comprendre l'origine et le développement typologique, il faut considérer d'abord notre figure 96[2], cerf en or pourvu d'un bois énorme, avec nombreuses ramifications, dont la dernière, c'est-à-dire la plus éloignée de la tête, vient s'appuyer sur la croupe et comme s'y implanter. De ce cerf, découvert en

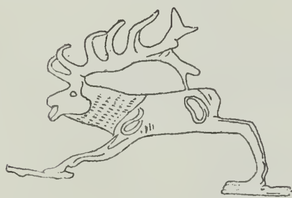


Fig. 96. — Cerf en or (Ermitage).

1. Furtwaengler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, 1883 ; *Rép. de la stat.*, t. II, 778, 10.
2. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 335.

Sibérie et conservé à l'Ermitage, rapprochons un cerf couché en bronze (fig. 97)[1], retiré du tumulus des Sept-Frères en Crimée; la ramure, divisée en deux faisceaux, prend également un point d'appui sur le dos et se subdivise en multiples branches qui suggèrent déjà l'idée de serpents. Un cerf en bronze de Minoussinsk (fig. 98)[2] nous conduit un peu plus loin dans la même voie; la ramure, à branches cornues, percée de trous circulaires qui font penser à des yeux, forme comme un pont entre le front de l'animal et le milieu de son dos. La stylisation est encore plus avancée



Fig. 97.
Cerf en bronze (Ermitage).



Fig. 98. — Cerf en bronze trouvé à Minoussinsk.

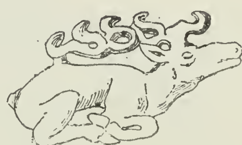


Fig. 99. — Cerf en or trouvé en Sibérie.

dans un petit cerf en or découvert en Sibérie (fig. 99)[3], où la ramure affecte l'aspect d'une file d'oiseaux. Ici viendrait se placer le cerf en or de Koul-Oba (fig. 94), œuvre grecque, assurément, comme l'attestent à la fois l'inscription (ΠΑΙ...) et le dessin du griffon, du lièvre et du lion, beaucoup trop correct pour être attribué à un Barbare, mais accommodée au goût des indigènes et sans doute inspirée de représentations qui leur étaient familières. Quelle apparence y a-t-il qu'un artiste ionien, sans y être contraint par les exigences de sa clientèle, eût couvert le corps d'un animal de silhouettes d'autres animaux et surmonté la ligne de son dos d'un hérissement incompréhensible d'arêtes? Comme l'a déjà vu Stephani dans son commentaire des *Antiquités du Bosphore*, où parut la première image exacte du cerf de

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 60.
2. Linas, *Orig. de l'orfèvr. cloisonnée*, t. II, p. 170.
3. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 325.

Koul-Oba, il ne peut s'agir, dans cette crête dorsale, que de la figuration conventionnelle d'une énorme ramure; nous avons vu par quels intermédiaires l'art s'était acheminé vers cette étrange figuration. On remarquera que l'encolure la plus voisine de la queue de l'animal est surmontée d'une tête de bélier ; elle offre donc l'image de la partie supérieure d'un serpent à tête de bélier, type bien connu dans l'art celtique. Je n'ose, pour le moment, instituer un rapprochement fondé sur cette analogie, qui est due peut-être au hasard; mais je ne puis omettre de signaler dans l'art de la Gaule romaine — et là seulement — des figures de sanglier dont les soies hérissées forment une crête dorsale presque aussi éloignée de la nature que celle du cerf couché de Koul-Oba[1].

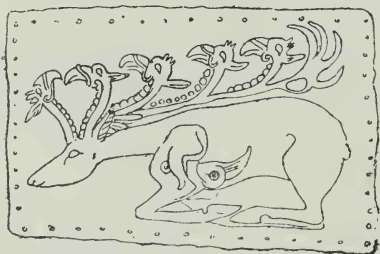


Fig. 100. — Cerf en or de Smiéla (Ermitage).

Les types que nous avons passés en revue nous ont préparés à comprendre l'étrange cerf en or, travaillé au repoussé, qui, découvert dans un tumulus de Smiéla (bassin du Dnieper), a été publié récemment par M. le comte Bobrinsky (fig. 100)[2]. Ici, la ramure est encore reconnaissable, mais les cinq premières branches affectent la forme de cols de serpent qui sont surmontés de têtes de griffon d'un style particulier. Ce ne sont pas des oiseaux, puisque les oreilles sont apparentes; ce ne sont pas non plus les griffons de l'art classique, mais sans doute les dérivés d'un type ionien archaïque dont on trouve des exemples, caractérisés par les touffes de poils (?) le long du cou, dans l'orfèvrerie du Bosphore cimmérien au v[e] siècle[3]. Sur le corps de l'animal, à l'arti-

1. *Répertoire de la stat.*, t. II, p. 746, n° 2 (Luxembourg), n° 3 (Madrid, prov.?), n° 6 (Neuvy-en-Sullias); p. 747, n° 5 (Évreux), n° 6 (Nancy); p. 825, n[os] 2 et 3 (Suisse). Voir aussi un sanglier du Musée de Budapest, Pulsky, *Archéologie hougroise* (en madgyar), t. I, p. 202.

2. Bobrinsky, *Kourgans de Smiéla* (en russe), t. II, pl. 21. J'ai exécuté comme j'ai pu le dessin reproduit ici d'après une lithographie en couleurs assez indistincte.

3. Par exemple les deux griffons dévorant un cerf sur le vase de Nicopol, *Compte-rendu*, p. 1864, pl. I-III.

culation du membre antérieur gauche, est encore figurée une tête de griffon ou d'oiseau de proie à long bec crochu. Si la gravure est exacte, nous saisissons là sur le fait le passage du griffon décoratif à l'oiseau de proie employé de même, évolution très importante pour l'histoire de l'art et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Une fois que l'art scythique eut pris l'habitude de figurer des *protomés* de griffons, symboles d'une force hostile et redoutable, au-dessus du corps des animaux et en contact avec lui, on comprend qu'il ait bientôt oublié l'origine de cette décoration, à savoir la ramure compliquée des cervidés, et qu'il en ait usé capricieusement, alors même que l'animal représenté était dépourvu de cornes. Notre fig. 101 offre la silhouette d'une image singulière sculptée en relief dans une plaque de bois, découverte en Sibérie et conservée au Musée Roumiantzoff à Moscou[1]. On y voit un quadrupède difficile à dénommer, peut-être un élan, qui est attaqué par un quadrupède plus petit, assez semblable à un ours. La tête du grand animal est surmontée de trois protomés de griffons. Une plaque d'or achetée en Sibérie en 1844 et faisant partie de la collection de l'Ermitage (fig. 93)[2] est encore plus singulière. L'animal de grande taille est certainement un cheval; non seulement sa tête est surmontée d'un véritable panache de cols de griffon, cette fois plus semblables à des cygnes qu'à des oiseaux de proie, mais sa queue se termine par une encolure et une tête analogues. Sur son corps est figuré un oiseau de proie avec un énorme bec crochu, qui tient une tête de mouton ou de bélier. On remarquera ici que les griffons n'ont pas d'oreilles ; mais ils en ont, et même de très grandes, dans un autre ornement en or de

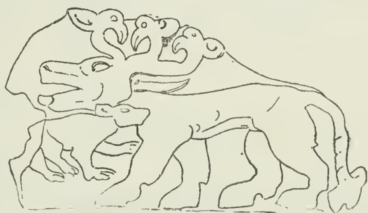


Fig. 101. — Plaque de bois sibérienne (Musée de Moscou).

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 328 et p. 377.
2. *Ibid.*, fig. 348.

même provenance[1], représentant un quadrupède aux pieds munis de griffes dont le front et l'encolure supportent une rangée de cinq protomés de griffons. Les têtes de griffons sont devenues presque méconnaissables dans une grande plaque d'or de Sibérie dont nous ne reproduisons que la partie droite, représentant le même quadrupède fantastique aux prises avec un tigre (fig. 102); les griffons, à col très court, à grandes oreilles, à bec fortement recourbé et obtus, forment une crête dorsale de l'aspect le plus bizarre; la queue du monstre, redressée contre son dos, est formée elle-même d'un col et d'une tête de griffon. Il résulte de ce qui précède que le griffon, type déjà familier à l'art mycénien, a joué un très grand rôle dans l'art de la Scythie, comme dans les traditions fabuleuses de cette contrée. Au VI[e] siècle et sans doute bien plus tôt, les Grecs ornaient leurs trépieds de bronze avec des protomés de griffons; les Scythes connurent des objets de ce genre, furent séduits par l'emploi décoratif des cols de griffon et finirent par en abuser à un point tel qu'ils les substituèrent aux cornes, à la crinière et même à la queue des animaux qu'ils figuraient.

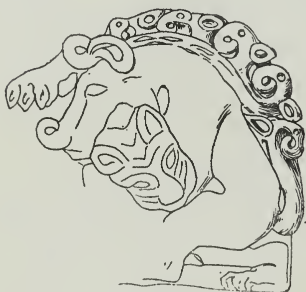


Fig. 102.
Plaque d'or de Sibérie (Ermitage).

D'autre part, la tête d'aigle du griffon subit des altérations profondes et se rapprocha graduellement de celle d'un oiseau de proie à long bec recourbé. Le type schématique de cette tête d'oiseau se réduisit parfois à un gros œil rond accosté d'un bec; sous cette forme, dont l'origine est encore reconnaissable, on le trouve, par exemple, sur une plaque d'or sibérienne dont il sera question plus loin (fig. 115), représentant la lutte d'un félin avec un cheval. Sur la croupe du cheval, on voit le même œil accosté de deux becs; ce détail, devenu simple prétexte à décoration (les cavités ainsi dessinées étaient remplies d'émail ou de verres de couleur),

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 349.

se constate encore sur une autre plaque d'or plus grossière, également sibérienne, qui représente un cheval attaqué par un tigre[1].

Un type moins schématique, mais déjà bien éloigné de celui du griffon à long col, est fourni par un ornement en bronze découvert dans un tumulus de l'ancienne Nymphée (Crimée). Il ne reste plus qu'un œil énorme et un gros bec crochu (fig. 103)[2], servant de motif terminal à une tige, percée de deux trous pour l'insertion de courroies.

L'histoire plastique du griffon, transformé en oiseau de proie, se poursuit, à partir du IIIe siècle de notre ère, bien au delà des frontières de la Scythie. L'art gothique emprunta ce type à l'art scythique et le propagea jusque dans l'Europe occidentale. Tout le monde connaît les petites fibules de bronze, incrustées de verres de couleur ou de grenats, que l'on qualifie de *faucons* ou de *perroquets* et qui sont si fréquentes dans les collections d'antiquités mérovingiennes. Les spécimens reproduits par nos fig. 104, 105, 106, 107 proviennent des environs de Bonn[3], de Wiesbaden[4], d'Oberolm en Hesse rhénane[5] et de Podbaba en Bohême[6]. Les formes en sont généralement si stylisées que, n'étaient l'œil et le

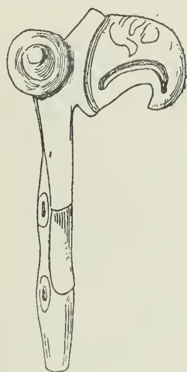


Fig. 103. — Ornement en bronze de Nymphée (Crimée).

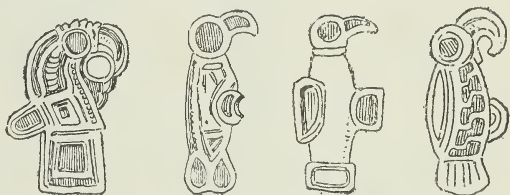


Fig. 104-107. — Fibules aviformes de Bonn, Wiesbaden, Oberolm et Podbaba.

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 352.
2. *Ibid.*, fig. 63.
3. Lindenschmit, *A. H. V.*, IV, 24, 4.
4. *Ibid.*, IV, 24, 5.
5. *Ibid.*, I, 8, 8, 11.
6. *Bull. monumental*, 1894 (J. de Baye).

bec crochu, on aurait peine à y reconnaître des oiseaux, d'autant plus que l'indication des pieds fait souvent défaut. L'œil et le bec seuls, constituant la tête, ont été employés diversement à la décoration de grandes fibules; nous donnons comme exemples trois spécimens de Podbaba en Bohême (fig. 108)[1], de Hongrie (fig. 109)[2] et d'Yverdon en Suisse (fig. 110)[3]. Des fibules analogues à celle d'Yverdon ont été recueillies en Crimée[4]. Citons enfin un objet de parure en or rehaussé de grenats rapporté du nord du Caucase par

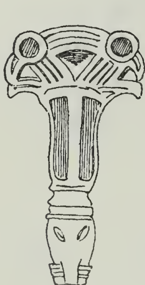


Fig 108. — Fibule de Bohême.

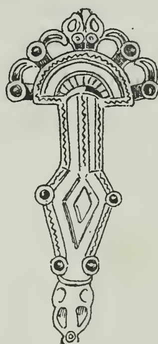


Fig. 109. — Fibule de Hongrie.

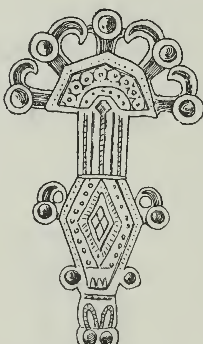


Fig. 110. — Fibule de Suisse.

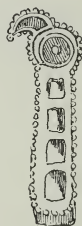


Fig. — 111. Ornement en or avec grenats (Caucase).

M. G. Bapst (fig. 111)[5] et une boucle de ceinturon en bronze, ornée de grenats, acquise par M. Evans en Albanie et publiée par M. J. de Baye (fig. 112)[6]. Il est inutile de multiplier ces exemples, qui présentent une très grande variété; l'essentiel, à nos yeux, était d'établir que le *perroquet* mérovingien ou gothique n'est autre que le *griffon*

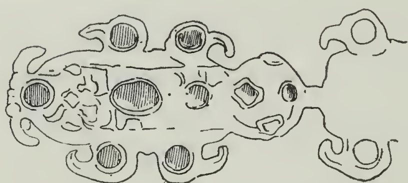


Fig. 112. — Boucle de ceinturon en bronze (Albanie).

1. *Bull. monum.*, 1894, p. 269.
2. *Revue archéol.*, 1888, I, p. 351.
3. *Indic. d'antiq. suisses*, 1860, pl. I, 4.
4. Macpherson, *Antiq. of Kertch*, pl. V.
5. *Revue archéol.*, 1888, I, p. 352.
6. *Ibid.*, p 355.

scythique et que celui-ci dérive, en dernière analyse, des griffons helléniques antérieurs au v[e] siècle avant J.-C. Les modèles grecs primitifs ont fait un long détour et un long séjour dans le nord avant qu'un reflux, produit par un mouvement de peuples, les ramenât vers la Méditerranée; il n'y a donc pas lieu d'alléguer à ce propos des modèles persans ou indous, dont l'influence sur l'art barbare de l'Europe a bien été affirmée cent fois, mais n'a jamais été démontrée.

XII

Ce qui précède doit servir d'introduction à l'étude de deux monuments extraordinaires de l'art sibérien qui, à l'intérêt général qu'ils présentent pour l'histoire de l'art, ajoutent encore, à nos yeux, celui d'offrir des exemples certains du *galop volant*.

Il s'agit de deux plaques en or formant paire, sur lesquelles est représenté, avec de légères différences, un épisode de la chasse au sanglier[1]. Un des chasseurs, monté dans un arbre, tire son cheval par la bride; un autre[2] poursuit un sanglier au triple galop. L'éclat de l'or est relevé par des incrustations de pâtes bleues et roses; les yeux des personnages et des animaux sont en émail noir. L'artiste, — car les deux plaques sont certainement de la même main, — s'est complu à encadrer la scène principale dans un fouillis extraordinaire de détails, troncs d'arbre, branches et feuilles entre-croisées; mais ce qui frappe encore davantage, c'est la fougue toute mycénienne des mouvements, l'intensité et le débordement de la vie sauvage. Nos fig. 113 et 114 reproduisent les groupes du cavalier poursuivant le sanglier; le galop volant, ventre à terre, sabots retournés, y est rendu avec toute l'exagération et toute la force expressive dont ce motif conventionnel est susceptible. Ce sont bien là les animaux allon-

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 358, 359. En couleurs (très mal) dans Linas, *Orig. de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. II, pl. B.
2. Il s'agit peut-être du même chasseur, à un moment subséquent de la chasse.

gés, étirés, rasant le sol dans une course éperdue, que nous avons rencontrés à Vaphio (fig. 47), à Mycènes (fig. 48-54) et à Chypre (fig. 60-61). L'analogie paraîtra plus frappante encore si l'on ré-



Fig. 113. — Plaque sibérienne en or (Ermitage). Groupe central.

fléchit qu'en Scythie, comme dans le monde mycénien, la civilisation qui vit éclore de pareilles œuvres était πολύχρυσος, qu'elle prodiguait l'or sans compter, qu'elle figurait les animaux avec



Fig. 114. — Plaque sibérienne en or (Ermitage). Groupe central.

beaucoup plus d'habileté que les hommes et qu'elle préférait les scènes de chasse, les batailles furieuses de bêtes, aux épisodes de l'histoire des dieux et des héros. Ce même motif du galop volant, que l'observation — répétons-le — ne fournit pas, fait son apparition dans l'art antique, au sein de deux sociétés séparées par l'immensité des steppes, sans doute aussi par une longue suite de siècles, mais qui devaient offrir encore d'autres caractères communs et une certaine affinité générale de conditions.

Il a déjà été question d'une rondelle de bois mycénienne, découverte en Égypte, sur laquelle est figuré un lion bondissant,

l'arrière-train soulevé avec une telle violence que les pattes de derrière viennent toucher le front (fig. 58). Nous reproduisons ici cette figure (fig. 114 *bis*) pour la rapprocher d'une plaque d'or sibérienne représentant un cheval attaqué par un tigre : cheval et tigre offrent également ce singulier motif des membres postérieurs

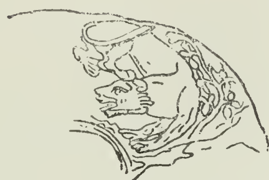


Fig. 114 *bis*. — Lion au galop sur une rondelle en bois mycénienne.

rejetés vers le dos et l'encolure (fig. 114). L'exemple mycénien est, jusqu'à présent, unique, mais la Sibérie en a fourni d'autres et M. Kondakoff l'a également signalé dans une œuvre récente



Fig. 115. — Plaque en or sibérienne (Ermitage).

de l'art indou : « Nous retrouvons, dit-il, des sujets analogues [de chasses et de combats d'animaux] en Perse et en Inde ; ainsi nous les voyons répétés dans les peintures sur émail d'un sceptre qui appartenait au maharadjah Sing-Dheypore (mort en 1615) ; motifs et procédés techniques sont les mêmes. Ces peintures représentent une chasse au sanglier dans un marais, un tigre traquant sa proie sur les bords d'une rivière, un autre luttant contre un sanglier, une biche chassée, un tigre attaquant différents animaux, un autre

combattant contre un éléphant, une bande de cigognes et de grues défilant sur le bord d'une rivière en tirant des poissons de l'eau, des grenouilles qui nagent dans un marais. Chose remarquable : ici comme ailleurs, *nous observons le même mouvement exagéré qui soulève la croupe de l'animal et imprime une cambrure excessive à son dos*, procédé expressif auquel l'artiste a recours pour faire comprendre que la bête est blessée ou qu'elle se jette avec rage contre ses adversaires[1]. »

On peut discuter sur la signification primitive et la genèse de ce motif — y voir, comme nous avons proposé de le faire, une exagération du *galop concave*, ou bien alléguer l'influence plastique du type du serpent, qui dresse sa queue et la renverse en la repliant sur elle-même. Quoi qu'il en soit, *nous avons constaté en Scythie la présence de deux motifs qui ne se trouvent réunis ailleurs que dans l'art mycénien*, le galop volant et le renversement de la croupe; si l'on veut qu'il n'y ait là qu'une coïncidence, on conviendra qu'elle est assez singulière pour suggérer une autre conclusion.

Les auteurs des *Antiquités de la Russie*, embarrassés, comme nous le sommes nous-même, pour rendre compte de cet étrange ensemble que constituent les antiquités sibériennes, ont allégué, à plusieurs reprises, des influences persanes. Il ne semble pas que cette manière de voir puisse se soutenir. L'art achéménide et l'art arsacide ne sont que des rameaux de l'art grec classique greffé sur un fond d'imitation assyrienne : les plaques sibériennes ne rappellent ni la Grèce classique ni l'Assyrie. D'autre part, les analogies qu'on peut signaler entre ces plaques et les œuvres sassanides — en particulier le motif du galop volant, qui leur est commun — n'obligent nullement à conclure que la Perse ait fourni des modèles à la Sibérie. En effet, comme nous l'avons fait observer, l'art sassanide, dans ce qu'il a d'original, ne dérive ni de l'art grec classique, ni de l'art romain : il révèle une influence que nous avons déjà qualifiée de scythique et que les réflexions

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 407.

qui précèdent nous permettent peut-être de préciser. C'est dans l'*hinterland* de la Parthie, dans le pays des Massagètes et des Scythes, que l'histoire nous invite à chercher l'origine de la révolution profonde qui substitua l'empire des Sassanides à celui des Arsacides et une Perse à demi barbare à une Perse plus qu'à demi hellénisée[1]. C'est vers ces régions aussi que nous devons nous tourner pour découvrir le point de départ de l'art sassanide, si différent, comme le révèle un examen même superficiel, de l'art hellénique ou gréco-romain. La plus profonde, la plus essentielle de ces différences est la présence, dans l'art sassanide, du *galop volant*. Le *galop volant* est pour nous l'équivalent de ces fossiles directeurs qui guident les investigations des géologues et leur révèlent, dans l'épaisseur de la croûte terrestre, des couches de même formation. Si cet indice n'est pas trompeur, nous croyons qu'il est légitime d'admettre que le *galop volant* des bas-reliefs et des plats d'argent sassanides n'est qu'un emprunt au *galop volant* des plaques sibériennes. Ainsi, loin qu'il puisse être question d'une influence de la Perse sur la Scythie, nous admettons, jusqu'à preuve du contraire, l'influence de la Scythie sur la Perse[2]. Nous y sommes, d'ailleurs, encouragé par le peu de lumières que nous donne la chronologie. L'art sassanide ne débute guère avant le milieu du IIIe siècle après notre ère, alors que les liens étroits de l'art scythique avec l'art gréco-ionien du Bosphore nous obligent à en placer l'apogée plusieurs siècles plus tôt et sans doute même avant le début de l'ère chrétienne.

J'ajoute que le caractère indigène de l'art scythique et, en particulier, de l'art sibérien ne peut pas faire l'ombre d'un doute. Comment concevoir ces grands reliefs ajourés en or massif, décorés de turquoises et parfois d'émeraudes, ailleurs que dans un pays où ces matières se trouvaient en abondance et n'avaient pas encore été raréfiées par une exploitation régulière? Du reste,

1. Les Parthes, eux aussi, étaient fortement imprégnés d'éléments scythiques (Justin, XLI, 1).

2. Comme d'ailleurs aussi sur l'Inde et (nous le démontrerons plus loin), sur la Chine. Pour les influences scythiques en Inde, voir *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 348.

sur une des plaques sibériennes de l'Ermitage, est représenté un *yak*[1], animal originaire, dit-on, du Thibet, mais qui s'est de bonne heure répandu en Sibérie; on en observa, dès le xviiie siècle, à Tobobsk et à Irkoutsk. Aujourd'hui, le yak est encore commun en Mongolie et dans la région de l'Altaï. Ces mêmes contrées sont encore l'habitat du tigre, qui s'avance vers le nord jusque sur les rives du lac Baïkal; or, le tigre, presque inconnu de l'art gréco-romain, est figuré sur plusieurs plaques sibériennes. Ces observations nous conduiraient à chercher le centre de l'art sibérien, rameau aberrant du grand tronc de l'art gréco-scythique, vers les frontières de la Mongolie actuelle, vers les sources de l'Ob et de l'Irtych, où s'étend la région aurifère dont la richesse a valu leur nom aux monts Altaï (*altoun*, en turc, signifie *or*).

Ces hommes étaient grands chasseurs, élevaient des chevaux rapides et travaillaient, comme les Massagètes d'Hérodote, l'or et le bronze[2]. Leur situation géographique dut les mettre de bonne heure en relation avec leurs voisins de l'est, les Chinois. Une des belles plaques sibériennes de l'Ermitage (fig. 93) a été acquise en 1844 d'un Bouriate qui, disait-il, la tenait de son père, lequel l'avait apportée de Mongolie. C'est donc qu'elle avait été autrefois introduite dans ce pays. Le hasard m'a fait rencontrer un autre témoignage de cette exportation des objets d'or sibériens au-delà des frontières actuelles de la Chine. Dans un ouvrage chinois d'archéologie, illustré de nombreuses gravures, que M. Ed. Chavannes avait bien voulu me prêter, j'ai rencontré, à ma grande surprise, la reproduction d'un objet presque identique à la plaque du Bouriate qui est à l'Ermitage (fig. 116). Or, ce n'est pas une œuvre chinoise; M. Chavannes n'éprouve aucun doute à cet égard. « Je crois, m'écrit-il, que ce monument a dû être apporté en Chine de Sibérie... D'abord, il est unique en son genre; ensuite, il ne présente aucun caractère d'écriture chinois; enfin, l'épigraphiste chinois a dû être fort em-

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 354.
2. Sur la richesse des Massagètes en or, cf. Strabon, XI, 8, 7. Ils prodiguaient également le métal dans les harnachements de leurs chevaux.

barrassé en présence de cet objet et a fini par le considérer comme une des pièces de monnaie fabriquées par l'empereur Ou en 120 avant J.-C. Cette attribution est absurde, car ce monument n'a rien de commun avec la monnaie de l'empereur Ou, qui était carrée. »



Fig. 116. — Plaque sibérienne gravée dans un ouvrage chinois.

XIII

Les fabricants des plaques sibériennes étaient-ils iraniens ou mongols? Cette question ne peut être discutée utilement, puisque nous ne possédons pas un mot de leur langue et que les types humains figurés sur leurs monuments ne présentent pas de caractères qui les distinguent des Scythes. Sur la grande plaque d'or, le chasseur à cheval, avec ses longs cheveux, sa grosse moustache et ses joues glabres, ressemble au roi scythique Sauromate Ier, figuré au droit d'une monnaie de l'an 100 environ après J.-C.[1]. Mais les Scythes, qui parlaient une langue iranienne ou iranisée, étaient-ils eux-mêmes des Iraniens ou des Mongols? On sait qu'on a soutenu l'une et l'autre opinion, sans compter une opinion conciliante, et que l'accord n'est pas fait entre savants. Il ne peut guère s'établir sur des *questions de race*, car les éléments de différenciation qu'implique ce dernier mot échappent encore complètement à l'analyse et ne répondent, dans notre pensée même, à rien de précis.

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 160.

Il est, cependant, un détail qu'il est intéressant de noter à ce propos [1]. Sur les deux grandes plaques sibériennes, nous voyons un chasseur perché sur un arbre qui tire à lui son cheval. C'est exactement ce que dit Hérodote (IV, 22) en décrivant les mœurs des Iyrques, qu'il place à l'est des Thyssagètes, c'est-à-dire au nord de la mer Caspienne : « Ils ne vivent que de gibier, qu'ils prennent de cette manière : comme tout est plein de bois, les chasseurs montent sur un arbre pour épier et attendre la bête, etc. » Depuis longtemps on a proposé de lire, dans Hérodote, Τῦρκαι au lieu de Ἰῦρκαι et d'identifier ce peuple de Scythes chasseurs aux ancêtres des Turcs [2]. S'il y avait là autre chose qu'une hypothèse et si les mœurs attribuées par Hérodote aux Iyrques avaient été vraiment particulières à ce peuple, les plaques sibériennes prendraient, à nos yeux, un intérêt nouveau, comme les plus anciens monuments de l'art turc. Rappelons, avant de quitter ce sujet, que d'autres considérations nous ont fait chercher vers l'Altaï le centre de l'industrie sibérienne et que les sources chinoises, dès le IIe siècle avant J.-C., connaissent, dans la région de l'Altaï, un peuple dit *Tu-kiu*, que l'on identifie aux *Turcae* de Pomponius Mela (I, 22) et de Pline (VI, 7) [3], — sans invoquer, d'ailleurs, autre chose que l'analogie des noms.

Iraniens ou Mongols, Aryens ou Allophyles, les orfèvres sibériens avaient reçu leur industrie et leur art non de la Chine ou de l'Assyrie, mais de la Scythie occidentale, des rives hellénisées du Pont-Euxin. Mais c'est ici le lieu de revenir sur un ordre de considérations que nous avons déjà fait valoir, au cours de ce travail, en étudiant les gemmes gréco-pontiques où paraissent des exemples isolés du *galop volant*. Nous insistions, à ce propos, sur la présence dans le Bosphore cimmérien, au Ve siècle, de motifs mycéniens presque inaltérés, tombes à coupoles et masques funéraires en or. Nous exprimions l'opinion que la

1. L'observation a déjà été faite dans les *Antiquités de la Russie*, p. 395.
2. Cf. Forbiger, *Alte Geographie*, t. II, p. 470, note 23.
3. Keane, *Ethnology*, p. 304.

colonisation milésienne du VIIIe siècle n'avait fait que renouer des relations commerciales bien antérieures et que la civilisation mycénienne, au temps de sa plus grande expansion, avait dû étendre son influence jusqu'aux rives septentrionales de la mer Noire. A l'appui de cette opinion, nous avons recueilli des indices de l'expansion mycénienne dans le Caucase et jusqu'au nord de la Perse. Pourquoi ne pas dire tout notre sentiment? La civilisation du Bosphore et celle de la Scythie nous paraissent inexplicables si les Ioniens n'ont pas été précédés dans ces parages par les Mycéniens. Là-dessus, l'histoire est muette et le restera sans doute à jamais, mais l'étude de la filiation des motifs et des styles suppléera peut-être à son silence. Convaincu que le motif du *galop volant* ne peut avoir été imaginé qu'une fois, parce qu'il ne répond pas à la réalité et n'est qu'un symbole, je pense qu'il a passé de l'art mycénien à l'art scythique et de l'art scythique à l'art sassanide. Ayant déjà montré, par quelques exemples, que les monuments de l'art scythique ont pénétré en Chine, non moins que ceux de l'art sassanide, j'ai préparé mes lecteurs à la conclusion que je développerai dans le prochain chapitre : *le motif du galop volant, très fréquent dès le début de l'art chinois, accuse un lien historique entre les monuments de cet art et ceux de l'art mycénien.*

XIV

Dans la province de Chan-tong, baignée par le golfe de Pe-tchili et par la mer Jaune, se trouvent les plus anciennes sculptures en pierre de la Chine, antérieures aux influences bouddhiques. Elles ont servi à décorer les chambres funéraires de grands personnages du temps.

Le groupe le plus important de ces pierres sculptées, à une quinzaine de kilomètres au sud de Kia-siang, a été étudié avec grand soin par M. Ed. Chavannes, qui en a publié des estampages réduits par les procédés photographiques [1].

1. Ed. Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, Paris, Leroux, 1893.

La technique des bas-reliefs chinois est singulière et se rapproche de celle des reliefs égyptiens bien plus que des modèles classiques. « Les personnages et les objets sont plans, mais s'enlèvent d'environ 2 millimètres sur le parement du fond ; on dirait qu'on les a découpés à l'emporte-pièce, puis collés sur un champ uniforme. Les ombres et les détails sont marqués au moyen de traits en creux[1]. »

La date de ces sculptures, mentionnées déjà par les épigraphistes chinois du XIIe siècle, peut être établie avec quelque précision grâce aux inscriptions qui les accompagnent. Celles-ci sont de la première moitié du IIe siècle après notre ère ; on peut donc placer approximativement les bas-reliefs en question vers l'an 130 après J.-C. Toutefois, il y a lieu de croire que la sculpture en pierre était déjà pratiquée en Chine vers l'an 150 avant J.-C. et que les œuvres de cette époque reculée, aujourd'hui perdues, présentaient le même caractère que celles qui nous restent. Un texte chinois parle, en effet, d'une chambre en pierre décorée de figures élevée à la mémoire d'un certain Wen-wong, qui, sous le règne de l'empereur King (156-140 av. J.-C.), civilisa la province de Se-tch'oan[2].

M. Chavannes, après M. Paléologue, a résolument écarté l'hypothèse d'une influence égyptienne ou babylonienne sur les bas-reliefs du Chan-tong. D'une influence indienne, il ne saurait être question, le style de ces œuvres n'ayant aucune analogie avec celui des monuments de l'Inde. Toutefois, M. Chavannes n'a pas envisagé la possibilité d'une influence sibérienne ou bactrienne, due à l'importation de figures et de groupes découpés en métal[3]. De pareils objets, appliqués sur un fond, pouvaient aisément suggérer la technique particulière des bas-reliefs chinois, où les figures, dit M. Chavannes, semblent « découpées à l'emporte-pièce, puis collées sur un champ uniforme ».

1. Chavannes, *op. laud.*, p. III.
2. Chavannes, *op. laud.*, p. XXV.
3. Voir, par exemple, notre fig. 116, plaque métallique sibérienne qui a été anciennement introduite en Chine et gravée dans l'ouvrage chinois intitulé *Kin che souo*, publié en 1822.

Nous avons déjà fait pressentir cette conclusion à nos lecteurs en signalant, sur les monuments les plus anciens de l'art chinois, le motif mycénien, sassanide et sibérien du *galop volant*. L'étude des chevaux représentés en grand nombre sur les bas-reliefs du Chan-tong va nous permettre de préciser notre opinion.

Ces chevaux appartiennent à une race particulière, caractérisée par l'énorme développement du poitrail, de l'encolure et de la croupe, les proportions ramassées du corps et la finesse des jambes. Je crois que cette race était indigène dans les régions situées à l'ouest de la Chine, en particulier dans la Bactriane.



Fig. 117. — Cavalier de la médaille d'Eucratide[1].

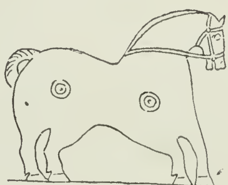


Fig. 118. — Fragment d'une plaque en bronze de Ratcha.

Autant les chevaux des reliefs chinois diffèrent de ceux des arts égyptien, assyrien, grec et romain, autant ils rappellent, bien qu'avec une exagération notable, un des chevaux figurés au revers de la grande médaille d'or d'Eucratide, roi de Bactriane, à la Bibliothèque nationale (fig. 117). Un type encore plus trapu paraît sur une plaque en bronze de l'Ermitage, provenant des environs de Ratcha dans le Caucase, qui est probablement la copie barbare d'une plaque en or sibérienne (fig. 118)[2]. Si même l'on fait abstraction de cet objet, trop grossier de travail pour autoriser une conclusion, on ne pourra refuser de reconnaître l'analogie des chevaux chinois à grosse croupe et à gros col avec ceux des bas-reliefs sassanides, tant en pierre qu'en métal, dont nous avons reproduit plus haut plusieurs spécimens (fig. 84-89).

Les textes viennent à l'appui de notre manière de voir, en attestant que les Chinois de l'est, aux environs de l'ère chrétienne

1. *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 346.
2. *Ibid.*, p. 471.

et plus anciennement encore, faisaient venir des chevaux des pays de l'ouest.

A l'époque des Han, qui est celle des bas-reliefs chinois qui nous occupent, les Chinois pénétrèrent jusqu'au pays de Ferghanah (Bactriane et Sogdiane) et en tirèrent beaucoup de chevaux, d'une race dont les écrivains du temps vantent l'excellence. Les gens du pays finirent même par se lasser de leur en fournir, ce qui leur attira la colère de l'émissaire envoyé, à cet effet, par l'empereur Ou. Une guerre éclata qui, après diverses vicissitudes, se termina en l'an 102 avant J.-C. par la reddition de la ville d'Eul-che, capitale du Ferghanah. La paix conclue, les Ferghaniens durent livrer à l'empereur de Chine plusieurs dizaines de chevaux excellents (sans doute des reproducteurs) et trois mille chevaux ordinaires[1]. Les chevaux chinois indigènes devaient être très nombreux dès cette époque, puisqu'on nous dit que l'armée chinoise en perdit cent mille en l'an 119 avant J.-C.[2]; mais ils étaient de petite taille et de vigueur médiocre. Les chevaux de luxe et les montures des chefs provenaient du Turkestan actuel.

Les chevaux des bas-reliefs chinois sont presque tous de la grande race étrangère, à l'exception des chevaux montés qui figurent dans une scène de bataille faisant partie des reliefs du Hiao-t'ang-chan. Les combattants sont des archers à cheval, dont les montures n'ont ni les croupes opulentes, ni les poitrails cambrés des autres chevaux, tels qu'ils paraissent au registre supérieur du même bas-relief, montés par des guerriers qui accompagnent des chars[3].

XV

Les attitudes et les allures des chevaux sculptés sur ces reliefs se répètent très exactement d'une pierre à l'autre; on doit croire que les artistes avaient à leur disposition une série de modèles

1. Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, t. I, p. LXXV.
2. Chavannes, *Op. laud.*, t. III, p. 569.
3. Chavannes, *La sculpture en Chine*, pl. 38.

qu'ils se contentaient de copier. Les seules divergences un peu notables se remarquent dans le port de la tête, tantôt abaissée, tantôt violemment relevée. Si l'on néglige ce détail, il reste sept motifs, à savoir :



Fig. 119 et 120. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

1° Le cheval au repos, le poitrail en avant, l'encolure fortement convexe, portant, avec l'apparence d'une solidité massive, sur les quatre sabots (fig. 119). Ce motif est très fréquent [1];

2° Même attitude, mais avec une jambe de derrière levée (fig. 120) [2];

3° Le cheval est au pas et lève un membre antérieur; ce mouvement exagéré ne se trouve jamais ni dans l'art classique, ni dans

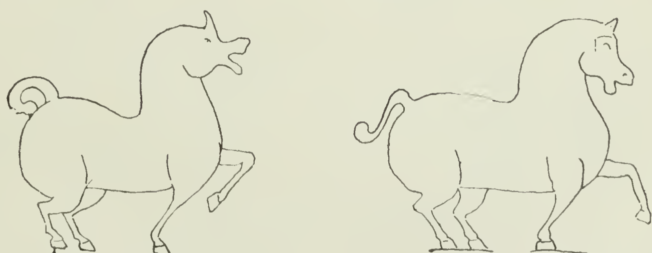


Fig. 121 et 122. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

l'art oriental (fig. 121) [3]. Il est moins accusé dans la figure 122, qui représente la même allure [4]; ce sont, d'ailleurs, des attitudes très rares;

4° Le cheval est au trot lent, à la période d'appui [5]. Le type

1. Chavannes, *op. laud.*, pl. 14, 14 *bis*, 20, 21 *bis*, 23, 25, 30, 35, 39.
2. *Ibid.*, pl. 3, 4, 23, 30.
3. *Ibid.*, pl. 34.
4. *Ibid.*, pl. 13 (sur le milieu du pont).
5. Cf. Duhousset, *Le Cheval*, p. 17, fig. 6.

adopté par les artistes chinois est tout à fait conventionnel, mais exprime assez heureusement la force contenue, l'ardeur impa-

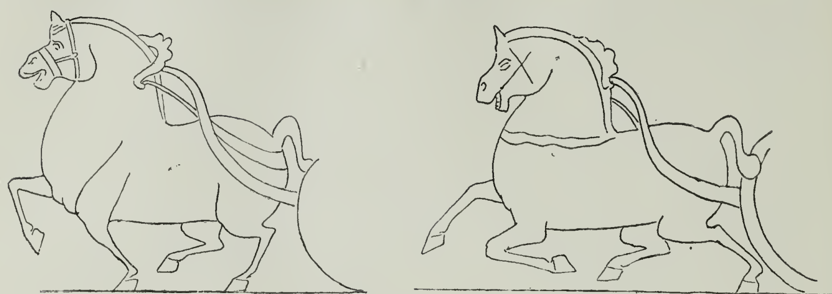


Fig. 123 et 124. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

tiente du coursier. Aussi semble-t-il avoir été très en faveur : aucun des types ne revient aussi fréquemment (fig. 123)[1];

5° Le cheval est un trot rapide, ne portant que sur une jambe de derrière (fig. 124)[2].

6° Le cheval est au trot le plus rapide, le *flying trot* ou « trot



Fig. 125 et 126. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

volant » des Anglais. Généralement, les membres divergent à l'excès et les sabots rasent le sol sans s'y poser; parfois même, ils sont tous à une certaine distance au-dessus du sol. Le *schéma*

1. Chavannes, *La Sculpture en Chine*, pl. 4, 5, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 20 *bis*, 22, 23, 27, 28, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41.
2. Chavannes, *op. laud.*, pl. 3, 9, 11, 17, 22.

ordinaire est celui de la figure 125[1]; celui de la figure 126 est exceptionnel[2]. Il faut observer, dans le type usuel, que le cheval est très *près de terre*; ses jambes sont comme repliées sous son corps pour éviter de toucher le sol. Ce motif, prêté au cheval, est tout à fait isolé dans l'art; cependant on constate — et cela est particulièrement intéressant pour nous — que les sangliers sont représentés d'une manière identique sur plusieurs plats sassanides, dont nous avons déjà fait ressortir les affinités avec les produits de l'art sibérien. L'exemple que nous reproduisons (fig. 127) est emprunté à un plat bien connu de l'Ermitage[3]; il y en a un autre, presque identique, sur un plat de la collection Stroganoff[4]. Un chevreuil est figuré de même, sur un plat de la

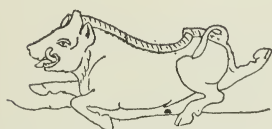


Fig. 127. — Sanglier sur un plat sassanide.

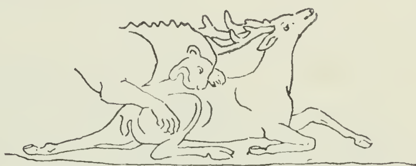


Fig. 128. — Cerf et lion, sur un vase d'argent de Koul-Oba.

même collection, au moment où il est saisi par un aigle[5]. Ce dernier exemple nous met sur la voie du motif original, dont celui de l'animal *trottant ventre à terre* n'est qu'une perversion inintelligente. Le type primitif n'est autre, à mon avis, que celui de l'animal abattu, les pattes écartées, au moment où, épuisé par les efforts de la course, il s'abandonne aux griffes de son ennemi. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer nos fig. 125 et 127 à la fig. 128, représentant un cerf attaqué par un lion, sur un vase d'argent, de style purement grec, découvert dans le tumulus de Koul-Oba à Panticapée. Évidemment, l'influence de représentations de ce genre, isolées de la figure de l'animal agresseur

1. *Ibid.*, pl. 9, 18, 20, 27, 28, 34.
2. Chavannes, *op. laud.*, pl. 2.
3. *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 426.
4. *Ibid.*, p. 425.
5. *Ibid.*, p. 429. Voir aussi les cerfs sur un plat de la collection Likhatchev à Kazan, *ibid.*, p. 431.

et mal comprises, a pu suggérer à des imitateurs l'idée de prêter à la course rapide le *schéma* d'une sorte de *trot volant* au ras du sol.

7° Le cheval est au *galop volant* (fig. 129[1], 130[2] 131[3]). Le cheval de la fig. 129 appartient à la race de luxe, dont un des caractères est que la bouche de l'animal est toujours ouverte; ce détail, fréquent dans l'art grec classique, exprime l'impatience

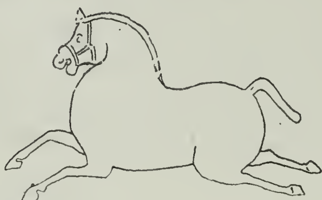


Fig. 129. — Cheval d'un bas-relief chinois.

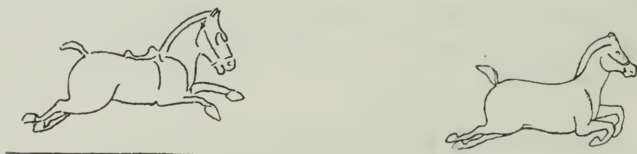


Fig. 130 et 131. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

de l'animal qui ronge son frein. Les chevaux des fig. 130 et 131 sont de la race ordinaire et ont la tête relativement plus grosse; l'attitude repliée des membres antérieurs (fig. 131) est exceptionnelle.

Le *schéma* du *cabré fléchi* ne se rencontre pas une seule fois sur les bas-reliefs chinois. Du *cabré allongé*, il y a un seul exemple, mais l'animal ainsi figuré n'est pas un cheval : c'est un grand chien qui s'élance sur un homme, suivant une légende chinoise qu'a racontée M. Chavannes[4]. Nous le reproduisons ci-

1. Chavannes, *op. laud.*, pl. 13, 34.
2. *Ibid.*, pl. 38.
3. *Ibid.*
4. Le duc Ling lance un chien furieux contre son conseiller Tchao Toen (*ibid.*, p. 56, d'après Legge, *Chinese classics*, t. V, 1, p. 288).

dessous (fig. 132)[1]. Du *canter*, le motif classique des chevaux du Parthénon, les bas-reliefs chinois ne fournissent aussi qu'un



Fig. 132. — Chien bondissant sur un bas-relief chinois.



Fig. 133. — Cheval d'un bas-relief chinois.

seul exemple (fig. 133)[2]; encore l'animal semble-t-il se cabrer plutôt que galoper.

XVI

Ainsi le *galop volant* est fréquent sur les plus anciens monuments de l'art de la Chine; il n'a pas cessé, depuis le IIe siècle après J.-C., d'y être représenté par de nombreux specimens, à l'exclusion plus ou moins complète[3] des autres motifs usités dans l'art européen. Je vais en donner quelques exemples.

La fig. 134 reproduit, d'après un ouvrage chinois que m'a



Fig. 134. — Acrobate sur cheval au galop, d'après une gravure chinoise.

communiqué M. Chavannes[4], l'image d'un acrobate se livrant à

1. Chavannes, *op. laud.*, pl. 21 *b*.
2. *Ibid.*, pl. 4.
3. On comprendra que je ne puisse être affirmatif à cet égard, car il n'existe pas même un embryon de *Corpus* des monuments figurés de la Chine.
4. Cette figure est tirée de l'ouvrage chinois intitulé *Kin che t'ou*, publié en 1743; elle est gravée sur une pierre qui fait partie des débris d'un temple cons-

un exercice d'équilibre sur un cheval lancé au galop volant.

Notre fig. 135 est la réduction d'une gravure insérée dans un autre ouvrage chinois, le *Tchao tai ts'ong* (chap. II, sect. 38), dont M. Chavannes m'a aimablement prêté un exemplaire. Elle fait partie d'un ensemble de six chevaux, dont trois au *galop volant*, qui furent gravées, par ordre de l'empereur T'ai-tsong (627-649 ap. J.-C.) sur les dalles d'une sépulture qu'il s'était fait faire dans



Fig. 135. — Cheval d'un bas-relief chinois.

la province de Chân-si. Entre cette gravure et celles de la dynastie des Han, cinq siècles se sont écoulés; mais le motif est resté le même, stéréotypé par la tradition.

Ces mêmes recueils chinois de monuments anciens, dont on voudrait qu'il existât une édition européenne avec commentaires[1], nous ont conservé des dessins très corrects de miroirs circulaires en métal, datant les uns de la dynastie des Han (220 av.-263 ap. J.-C.), les autres de la dynastie des Thang (618-907 ap. J.-C.). Sur plusieurs de ces miroirs sont représentés des chevaux et d'autres quadrupèdes au *galop volant* (fig. 136, 137).

Nous reproduisons encore (fig. 138), d'après une photographie du Musée Guimet qui nous est communiquée par M. Deshayes[2], un bien curieux miroir de cette classe, conservé au Shozoïn de Todaïdji (Japon) et certainement antérieur au VIII[e] siècle de notre ère. On y voit un cheval, un lièvre, un chien, un sanglier et un

truit en l'an 126 de notre ère dans la sous-préfecture de *Teng-fong*, province de *Ho-nan* (Ed. Chavannes).

1. Cf. Hirth, *Fremde Einflüsse*, p. 51, qui caractérise ces ouvrages et en donne les titres.

2. Cf. E. Deshayes, *Dessins et peintures de chevaux* (en Chine et au Japon). Conférence faite au Musée Guimet le 16 avril 1899 et autographiée au Musée.

lièvre au *galop volant* et, chose rare dans l'art chinois, un tigre



Fig. 136. — Miroir chinois gravé.



Fig. 137. — Miroir chinois gravé.

au *cabré allongé*[1]. Il est probable que l'artiste a voulu repré-

1. Les animaux figurés sont ceux du cycle duodénaire : rat, bœuf, tigre, lièvre, dragon, serpent, cheval, chèvre, singe, coq, chien, sanglier (E. Chavannes).

senter, par ce motif, non pas la course rapide, mais le bond.

Le cheval galopant « en l'air » se trouve sur des monnaies carrées en métal blanc qui furent émises, suivant les annales chinoises, en 120 avant J.-C. (fig. 139)[1]. Le dessin de ces monnaies est plus grossier que celui des miroirs et des sculptures



Fig. 138. — Miroir chinois gravé.

sur pierre; il est probable qu'elles nous offrent la plus ancienne image, en Chine, du cheval au *galop volant*. D'autre part, ce type devait déjà être familier aux Chinois, sans quoi l'on n'aurait pas songé à le faire figurer sur des monnaies. Nous sommes ainsi autorisés à faire remonter le motif en question jusqu'au IIe et même au IIIe siècle avant J.-C.

1. Chavannes, *Se-ma Ts'ien*, t. III, p. 566.

Les miroirs gravés, dont le style ne révèle encore aucune influence bouddhique, ont été l'objet d'un travail soigné de M. F. Hirth[1]. Se fondant sur les représentations de grappes de raisin qui y sont fréquentes[2], l'auteur a proposé d'en chercher l'origine dans l'Asie centrale hellénisée (Bactriane). Toutefois, M. Hirth, qui reproduit plusieurs miroirs où figurent des animaux au *galop volant*, n'a pas songé que ce motif était complètement étranger à l'art hellénique et que, par suite, la décoration des miroirs chinois devait s'expliquer par d'autres influences. M. Hirth paraît ignorer jusqu'à l'existence d'un art scythique ; en outre, il ne dit pas que des miroirs apodes en bronze sont précisément une des productions typiques de cet art et qu'on les rencontre, sous des aspects très semblables, depuis la Hongrie jusqu'au fond de la Sibérie. L'influence du Ferghanah sur la Chine des Han n'est pas contestable ; mais il peut être question, à cette époque, d'autres influences asiatiques qui ne sont ni grecques, ni persanes, ni hindoues. Nous les qualifions de *scythiques* et nous croyons qu'elles ont joué un grand rôle dans le développement de l'art chinois aux âges historiques.



Fig. 139. — Monnaie carrée chinoise de 120 av. J.-C.

Cette influence est d'ailleurs beaucoup plus ancienne que la dynastie des Han. La Sibérie, où l'âge du bronze a été très développé, de Minoussinsk à l'Oural, paraît avoir été, dans une large mesure, l'éducatrice de la Chine. Worsaae écrivait il y a vingt ans[3] : « On a trop peu remarqué que les pays voisins de la Sibérie, la Chine et l'Asie méridionale, ont eu un âge de bronze qui, à plusieurs égards et plus naturellement que celui de l'Assyrie, semble se rattacher au plus ancien âge de bronze sibérien... Un au moins des objets de bronze chinois, au British

1. F. Hirth, *Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*, Munich, 1896.
2. La vigne a été introduite en Chine sous la dynastie des Han ; elle fut alors importée du Ferghanah.
3. *Mém. de la Soc. des Antiq. du Nord*, 1878-83, p. 207. Cf. *Matériaux*, t. XX, p. 158 et suiv.

Museum, offre une ressemblance incontestable avec ceux de la Sibérie. On voit des figures d'animaux en relief[1] dans l'âge de bronze aussi bien de la Sibérie que de la Chine, ce qui est extrêmement rare ailleurs pour la même période ; et l'on peut enfin montrer de remarquables ressemblances entre les celts à douille de la Sibérie et ceux du Cambodge, du Yun-nan et du reste de la Chine. Un archéologue français a récemment fait la remarque que le celt du Cambodge présente une complète analogie avec un type répandu dans le nord-est de l'Europe et l'Asie septentrionale[2]. » Worsaae concluait, il est vrai, que « la civilisation indienne et chinoise de l'âge du bronze a formé le fondement de celle de la Sibérie », il admettait que « une ou plusieurs tribus de la Chine, par suite de l'accroissement de la population ou de la pression des peuples immigrants, ont été, pendant l'âge du bronze, poussés vers le Baïkal et dans les steppes du Yénisséi[3]. » Mais les migrations, en Chine, se sont produites de l'ouest vers l'est, et non inversement ; on se figure des tribus sibériennes de l'âge du bronze descendant en Chine, vers une terre plus fertile et un climat plus doux, tandis qu'il faut, pour imaginer le contraire, le préjugé tenace qui attribue à la civilisation chinoise une antiquité presque fabuleuse. C'est une loi quasi universelle que les mouvements des peuples ne se produisent pas du sud vers le nord, mais du nord vers le sud ; à défaut de l'histoire, qui nous en donne cent preuves, le bon sens exige qu'il en soit ainsi. Depuis que Worsaae écrivait les lignes que nous avons citées, les preuves se sont multipliées de relations très anciennes entre la Chine et la Sibérie, d'une part, la Sibérie, la Russie européenne et la Hongrie, de l'autre.

Ainsi, il existe une série déjà nombreuse de poignards et d'épées en bronze et en fer qui ont la poignée décorée de figures

1. Franks, *Proceedings Soc. Antiq. of London*, 2d ser., IV, 129 ; Aspelin, *Antiq. du Nord finno-ougrien*, I, fig. 142. Cf. *Mém. Soc. Antiq. du Nord*, 1878-83, p. 194, fig. 11 (note de Worsaae).

2. E. Cartailhac, *Matériaux*, t. XIV (1879), p. 319 (note de Worsaae).

3. Desor pensait à une tribu assyrienne ou babylonienne qui se serait fixée sur l'Yénisséi pour exploiter les mines d'or (*Matériaux*, t. XX, p. 158 et suiv.).

et de têtes d'animaux ; ces armes se sont rencontrées en Sibérie, en Crimée et en Hongrie[1]. Si elles étaient d'origine chinoise, il faudrait en trouver en Chine, où il n'y en a pas ; il est donc bien plus vraisemblable que le centre de la propagation de ce type est la région intermédiaire, c'est-à-dire la rive septentrionale de la mer Noire. Un modèle particulier de miroirs circulaires en bronze, avec, au milieu, un *umbo* percé pour le passage d'une corde, se trouve à la fois en Chine, en Sibérie, dans le Caucase, dans la Russie méridionale et en Hongrie (fig. 140-141). Le plus ancien exemplaire connu, recueilli dans un kourgane aux environs de Kiew, remonte, d'après les objets trouvés en même temps, jusqu'au VIe siècle avant J.-C. Ces miroirs apodes ont cer-

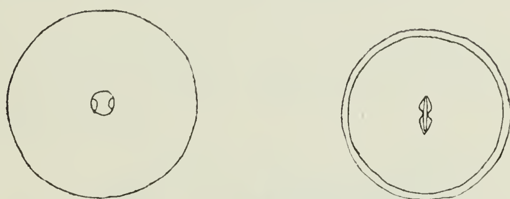


Fig. 140 et 141. — Miroirs sino-russes[2].

tainement de l'analogie avec deux de l'époque des Han, où l'*umbo* est généralement remplacé par une figure d'animal en relief. Il est à noter que le même type se rencontre à une époque tardive dans le Caucase[3] et en Hongrie[4] ; il n'est donc pas admissible que le modèle en question provienne d'un de ces deux pays, tandis qu'on conçoit très bien qu'il puisse être *scythique* et avoir été porté dans le Caucase et dans la Hongrie lors des grands mouvements de peuples qui précipitèrent la fin de l'Empire romain. M. Reinecke, qui a récemment institué des comparaisons entre les antiquités chinoises et sibériennes[5], signale des ana-

1. *Matériaux*, t. XX, p. 161 (cf. t. VIII, p. 197) ; *Verh. der Berl. Gesellsch.*, 1873, p. 94.
2. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1897, p. 142 (Chine) ; 1897, p. 144 (environs de Kiew).
3. *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 396.
4. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1896, p. 12 ; 1897, p. 145.
5. *Ibid.*, 1897, p. 141-163.

logies, qu'on voudrait plus probantes, entre les courtes épées sibériennes et chinoises, les haches à douille et les *tintinnabula*. Mais il n'y a rien à objecter au rapprochement, institué dès 1888[1], entre certains petits couteaux recourbés en bronze, munis d'un anneau, qui sont très fréquents en Sibérie et abondent au Musée de Minoussinsk[2], et d'anciennes monnaies chinoises cultriformes, dont quelques-unes portent des inscriptions. Ces monnaies, dont on fait remonter les plus anciennes au IIIe siècle avant J.-C., n'ont jamais servi de couteaux, car les bords en sont tout à fait émoussés (fig. 142-144). Évidemment, on peut supposer que les

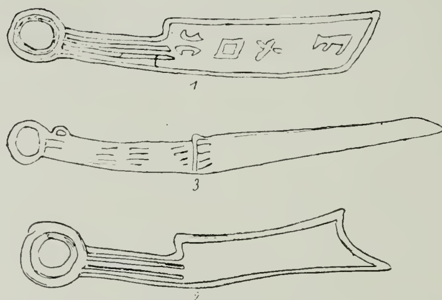


Fig. 142-144. — Monnaies chinoises cultriformes (1, 2) et couteau sibérien (3)[3].

couteaux de bronze fabriqués en Chine, ayant été avidement recherchés en Sibérie, les sauvages de ce dernier pays ont fini par accepter comme monnaies des simulacres de couteaux; mais on peut tout aussi bien admettre que les couteaux sibériens ont donné, aux habitants de ce dernier pays, l'idée des monnaies cultriformes. L'analogie est certaine, mais ne suffirait pas, à elle seule, à justifier une conclusion. A l'exemple de S. Müller, M. Reinecke admet l'influence de la Chine sur la Sibérie, où des objets chinois ont, en effet, été découverts, comme des objets

1. *Antiqua*, 1888, p. 56 et pl. 16. Il est probable que la remarque a été faite plus tôt, mais M. Forrer, auteur de l'article de l'*Antiqua*, ne cite pas de source. Voir aussi *L'Anthropologie*, 1900, p. 236 et *Bull. Soc. anthrop.*, 1900, p. 324.
2. Martin, *L'âge du bronze au Musée de Minoussinsk*, pl. XI et suiv.
3. Pour les monnaies, qui appartiennent au Musée de Neuchâtel, voir *Antiqua*, 1888, pl. XVI, 12 et 13 (les caractères chinois sont mal reproduits); *Musée de Minoussinsk*, pl. XI, 4.

sibériens l'ont été en Chine; toutefois, il observe avec raison que cette influence n'a pas été bien grande, puisqu'elle n'a pas affecté le système de décoration sibérien, et attribue ce fait à l'existence d'un courant contraire venant des bords de la mer Noire[1]. A nos yeux, l'importance de ce dernier courant a été telle que celle de l'influence chinoise (à supposer même qu'il faille lui faire une part) est tout à fait négligeable. Les bronzes sibériens se rattachent étroitement à ceux de la Russie méridionale et de la Hongrie et, comme l'a remarqué M. Sophus Müller, « parmi les types hongrois, les plus anciens seuls peuvent être suivis dans la direction de l'Orient jusqu'en Asie. » Il me paraît impossible de concilier ces constatations avec l'hypothèse de l'origine chinoise du groupe des bronzes ougro-finnois et je crois que les recherches ultérieures, sur une question encore aussi mal connue, permettront de dissiper le *mirage chinois*, plus complètement encore que le *mirage oriental*.

XVII

Dans la collection si nombreuse et si variée de vases chinois que M. Grandidier a réunie et qu'il a donnée au Louvre, j'ai noté plusieurs exemples très intéressants du *galop volant*, reproduits sur nos planches VII et VIII. C'est d'abord un vase vert de forme ollaire, appartenant à la dynastie des Ming (vers 1500 ap. J.-C.), sur lequel on voit des chevaux galopant, sans cavaliers, au milieu d'ornements en spirales qui symbolisent peut-être des vagues (pl. VII, 1). Le train d'arrière des chevaux est dessiné d'un style analogue à celui des monnaies carrées de 120 avant J.-C. (fig. 137); il s'agit donc certainement d'un type hiératique et traditionnel. A droite de la même planche est figurée une assiette du XVIIe siècle, représentant des cavaliers, armés de lances et d'arcs, lancés à fond de train sur des chevaux de petite taille qui galopent « en l'air ». Sur la planche VIII sont réunies deux assiettes du XVIIIe siècle où des artistes d'une rare

1. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1897, p. 159.

habileté ont figuré des groupes d'écuyères, galopant au pied de tribunes qu'occupent l'empereur et des princesses[1]. Tous les chevaux sont au *galop volant*. On remarquera la sobriété élégante des compositions et la grâce des motifs, en particulier celui de l'écuyère qui, sur l'assiette gravée à droite, tient sa badine entre ses dents en arrangeant ses chevaux de sa main libre. Il est surprenant qu'au début du XX[e] siècle l'archéologie et l'histoire de l'art se soient encore occupées si peu d'une industrie dont les produits rivalisent par l'esprit avec ceux de la Grèce et laissent loin derrière eux faïences et majoliques italiennes, pour ne point parler des porcelaines françaises et allemandes. Ce qu'on a publié de la collection Grandidier est insignifiant auprès de ce qui reste inédit; il y a là toute une série de petits chefs-d'œuvre attendant l'hommage qui leur est dû.

Le motif du *galop volant* a été transmis par la Chine au Japon, à une époque qui paraît assez ancienne. Je dois à M. Deshayes, conservateur-adjoint du Musée Guimet, la communication de quelques photographies d'après des monuments japonais archaïques où figurent divers animaux dans l'attitude du *galop volant*. Le plus ancien, au dire des Japonais, qui le font remonter au VIII[e] siècle de notre ère, serait une boîte à jeu en bois de santal, avec incrustations d'ivoire et d'écaille, conservée au temple de Shozoïn; sur le rebord du couvercle, on voit des chevaux et un lièvre au *galop volant*. Je reproduis ici trois figures empruntées à autant de *makimonos*, datant du XIII[e] et du XIV[e] siècle, véritables chefs-d'œuvre de dessin sobre et expressif, où le même motif revient une douzaine de fois, presque toujours avec cette particularité que la jambe de derrière du côté hors-montoir se relève comme pour lancer une ruade (fig. 145, 146 et 147). Il faut admettre que le modèle commun dont sont inspirées ces trois

1. Dès le IV[e] siècle après J.-C. (Pauthier, *Chine*, p. 272), il est question d'un empereur de la Chine du nord qui s'entoure d'un escadron de jolies femmes montées sur des chevaux rapides; lorsqu'il sortait, elles caracolaient autour de lui en jouant divers instruments. Cf. la reproduction d'une gravure chinoise *ap.* Pauthier, *op. laud.*, pl. 58.

figures offrait ce détail dont je ne connais pas d'autre exemple[1].

Si les sculptures sur pierre chinoises et la monnaie carrée en métal blanc n'étaient pas datées d'une manière presque certaine, on serait assurément tenté de considérer ces œuvres — et toutes celles où paraît le *galop volant* — comme des imitations des



Fig. 145, 146 et 147. — Cavaliers au galop sur des *makimonos* japonais.

scènes de chasse des plats sassanides. Non seulement, en effet, sur ces plats d'argent, le *galop volant* est souvent figuré, mais le type arrondi des chevaux rappelle celui des chevaux sculptés du temps des Han et nous avons montré que le motif du quadrupède au *trot volant* rasant la terre se retrouve sur des plats sassanides, mais non ailleurs. Enfin, on pourrait rappeler qu'une aiguière en argent sassanide, avec représentation de chevaux ailés, était conservée très anciennement dans le trésor d'un temple japonais à Hauryôzi (province de Yamato)[2], ce qui atteste la migration

1. La collection Grandidier au Louvre possède une laque japonaise attribuée au début du XVIIe siècle, ornée d'un cavalier en nacre au *galop volant*.

2. Longpérier, *Œuvres*, t. I, p. 301, 305; Gonse, *Art japonais*, t. II, p. 36.

— *a priori* vraisemblable — de ces objets de luxe vers l'Extrême-Orient.

La chronologie, toutefois, s'oppose de façon formelle à ce qu'on attribue pareille influence aux plats sassanides. Ces derniers sont inséparables des bas-reliefs et des pierres gravées dont nous avons reproduit plusieurs spécimens (fig. 83-91). Tout ce groupe d'antiquités date, au plus tôt, de la première moitié du IIIe siècle de l'ère chrétienne, l'avènement de la dynastie sassanide se plaçant en 226. Or, les sculptures chinoises sont de l'an 120 environ et la monnaie carrée est de 120 *avant* notre ère. Si donc il y a eu influence, elle s'est exercée en sens contraire : l'art sassanide dériverait de l'art chinois, par l'entremise peut-être des tribus turques qui étaient en contact et en conflit perpétuel avec la Chine dans la région occidentale de l'empire.

Mais cette hypothèse est absolument irrecevable, pour mille raisons, dont la plus péremptoire est le caractère gréco-scythique et non chinois de l'art sassanide. Pourrait-on soutenir sérieusement que l'art chinois, à ses débuts, ait transmis à l'art sassanide les deux motifs du *trot volant* et du *galop volant*, et ne lui ait pas transmis autre chose?

Reste donc — à moins qu'on ne veuille encore alléguer de simples coïncidences — le *postulat* d'une influence commune ou parallèle subie, deux siècles avant et deux siècles après l'ère chrétienne, par l'art chinois d'abord, puis par l'art persan.

Cette influence est un *postulat* parce que, dans l'état actuel de nos connaissances, il paraît tout à fait impossible de la préciser. Nous avons montré que l'art sibérien (dont la chronologie, d'ailleurs, est encore à faire) a des caractères communs avec l'art sassanide et avec l'art chinois; mais, à supposer même (comme nous le croyons) qu'il soit plus ancien que l'un et l'autre, il n'en est certainement pas la source directe. Cette source est une inconnue, un x, un art gréco-scythique ou bactrien dont les monuments nous échappent encore, mais qui a dû se développer, après Alexandre le Grand, dans le Turkestan actuel, sous la double influence de la civilisation hellénistique et de vieilles traditions

d'art, peut-être d'origine mycénienne, conservées dans la région du lac Caspien[1].

L'exploration archéologique de la Bactriane, de la Sogdiane et, en particulier, du pays du Ferghanah, dont nous avons déjà signalé l'importance comme centre d'activité agricole et industrielle, nous donnera sans doute un jour le mot de l'énigme. Pour le moment, il serait oiseux d'attribuer aux Massagètes, aux Dahae, aux Yué-tchi ou même aux Hiong-nou un art hypothétique dont nous ne pouvons encore saisir que les dérivés et les reflets.

Une chose reste certaine à nos yeux : c'est que les sculptures et les plats d'argent sassanides, les plaques ajourées de la Sibérie occidentale et les sculptures du Chan-tong sont comme les dialectes d'une même langue, dont le caractère commun le moins contestable est le motif du *galop volant.*

Il nous reste à nous demander, avant de clore notre enquête, si l'emploi constant de ce motif dans l'art chinois du moyen âge et des temps modernes peut être allégué pour expliquer son adoption par l'art de l'Europe, dans les dernières années du xviii[e] siècle.

XVIII

L'idée que la porcelaine chinoise aurait été fabriquée de temps immémorial et que les spécimens s'en seraient répandus, longtemps avant l'ère chrétienne, dans le monde méditerranéen, donna naissance, au xix[e] siècle, à de véritables légendes archéologiques[2]. Une des plus tenaces concerne la prétendue découverte, dans des tombes égyptiennes inviolées, de petits vases en porce-

1. Il faut ajouter, et cet argument pourrait suffire, que le style sassanide est évidemment un *style dérivé*, très avancé déjà dans la voie de la *stylisation* et qui, par suite, doit son origine à un autre art (persan populaire ou bactrien?) dont les monuments nous sont encore inconnus. Si donc on faisait dériver l'art chinois de l'art sassanide, il resterait toujours à expliquer la genèse de ce dernier en faisant intervenir un x.

2. Mon savant ami M. E. Molinier écrivait encore il y a peu d'années (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 57) : « On sait que les porcelaines chinoises ont été importées en Europe dès l'antiquité. » On a *cru* savoir cela, mais on sait aujourd'hui le contraire.

laine de Chine ; le savant Rosellini assurait en avoir vu retirer lui-même d'un sépulcre de la XIX[e] dynastie[1]. Des trouvailles de vases chinois ont été signalées, à diverses reprises, dans des stations romaines de la vallée du Rhin[2] et de la France[3]. Aujourd'hui qu'on sait que la porcelaine chinoise n'est guère antérieure à l'époque de Charlemagne[4], ces pseudo-découvertes ne peuvent plus tromper que des amateurs crédules; personne non plus ne voudrait maintenir, avec Roloff et Laborde[5], que les vases murrhins, si appréciés à l'époque romaine, étaient en porcelaine de la Chine. Mais, dès l'aurore de la Renaissance et, en particulier, après le retour de Marco Polo (1295), l'industrie chinoise commença à répandre ses produits en Europe, notamment par la voie de l'Égypte et de Venise ; des Tartares et des Chinois se montrèrent dans les villes commerçantes de l'Italie, où leurs types bizarres éveillèrent l'attention des artistes. — L'histoire de la « chinoiserie », dans l'art européen, n'a jamais été écrite et nous ne sommes pas en mesure de l'esquisser ici; rappelons seulement quelques faits et quelques dates, propres à préciser le caractère d'une influence qui, admise d'abord là où elle n'a pu s'exercer, n'a pas été appréciée à sa valeur là où elle s'est fait réellement sentir.

En 1245 et en 1253, sous le règne de saint Louis, se placent les deux premières missions religieuses et politiques que l'Europe occidentale ait envoyées en Tartarie[6]. En 1274, au concile de

1. Voir Pauthier, *Rev. arch.*, 1846, p. 745 ; Hirth, *Chinese Studies*, I, p. 47.

2. Voir un article de Nissen, *Verkehr zwischen China und dem röm. Reiche*, dans les *Bonn. Jahrb.*, XCV (1894), p. 1-28. — Trouvaille de Harzheim près de Mayence, *Bonn. Jahrb.*, XV, p. 137 ; de Norf près de Neuss, *ibid.*, LXXIII, p. 169 ; de Xanten, Fiedler, *Denkm. von Vetera*, pl. XVI, fig. 8, etc.

3. Par ex. à Argenton, *Congrès archéol. de France*, Châteauroux, 1874, p. 626.

4. Stanislas Julien, en 1856, plaçait encore l'invention de la porcelaine au temps des Han (— 185 + 87) ; M. Hirth, en 1887, déclara qu'elle n'était pas antérieure au VII[e] siècle (*Ancient porcelain*, p. 129) et M. Grandidier en retarda les débuts jusqu'en 960 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 48).

5. Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 467 ; cf. Marquardt, *Privatleben der Römer*, p. 744.

6. Missions de Jean du Plan de Carpin et du cordelier Rubrouk. Saint Louis et Philippe le Bel reçurent, de leur côté, des envoyés des empereurs mongols (Pauthier, *Chine*, p. 28).

Lyon, on vit des ambassadeurs du Khan des Tartares[1]. Le séjour de Marco Polo à la cour du Khan dura dix-sept ans, de 1278 à 1295[2]; de 1305 à 1346, il y eut un évêché catholique à Pékin, fondé par un envoyé du pape, Jean de Montecorvino[3]; de nombreux missionnaires se rendirent dans cette ville depuis le début jusqu'au milieu du xive siècle.

Marco Polo rapporta de ses longs voyages des collections de toutes sortes[4], parmi lesquelles figuraient sans doute des porcelaines chinoises. Un brûle-parfums, donné à Davillier par l'archiprêtre préposé à la garde du trésor de Saint-Marc à Venise et acquis par M. Grandidier pour le Louvre, passait pour avoir été rapporté de Chine par Marco Polo[5]. M. Molinier a signalé, parmi les dessins de la collection Gaignières, un vase oriental en porcelaine blanche — chinoise suivant les uns, persane suivant les autres — qui a été pourvu d'une monture de bronze en Hongrie vers 1360[6]. Mais, pour trouver une mention formelle de la porcelaine chinoise en Occident, il faut descendre jusqu'en 1447, époque où un document, publié par Vallet de Viriville, nous montre le sultan de Damas envoyant à Charles VII de la « porcelaine de Sinant »[7]. En 1456, un inventaire du roi René prouve qu'il en possédait également. François Ier avait des porcelaines chinoises montées en bronze par des Italiens. Dès avant 1470, les Génois et les Vénitiens importaient de la porcelaine chinoise, qu'un alchimiste de Venise avait même cherché à imiter[8]; Florence et Pise ne tardèrent pas à entrer dans la même voie.

A partir du xvie siècle, Génois, Vénitiens, Portugais[9] et Hollandais répandent partout les produits manufacturés de la Chine, qui cessent d'être considérés comme des raretés. Philippe II

1. Steyert, *Histoire de Lyon*, t. II, p. 444.
2. Peschel, *Gesch. der Erdkunde*, p. 158.
3. *Ibid.*, p. 162.
4. Voir Charton, *Voyageurs anciens*, t. I, p. 253.
5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 50.
6. *Ibid.*, 1897, I, p. 53.
7. Davillier, *Les origines de la porcelaine en Europe*, Paris, 1882, p. 9.
8. *Ibid.*, p. 10.
9. Les Portugais débarquèrent en Chine dès 1514. Au commencement du

possédait plus de trois mille pièces de porcelaine orientale. En Angleterre, le Musée de South Kensington conserve une aiguière chinoise dont la monture d'argent porte un poinçon de 1585. Au XVIIe siècle, des collections de « chinoiseries » se forment en France, celles de la Compagnie de Chine, de la duchesse de Mazarin, du Grand Dauphin[1] ; cette mode ne fit que gagner du terrain et atteignit son apogée, comme nous le verrons tout à l'heure, sous le règne de Louis XV.

Par suite des missions franciscaines en Chine (depuis l'an 1295 environ), des relations commerciales de Venise et de Gênes, peut-être aussi des ambassades échangées entre l'Extrême-Orient et l'Europe, le type mongol devint, dès la première moitié du XIVe siècle, familier aux artistes italiens. Dans les fresques d'Altichieri, d'Avanzo et d'Ambrogio Lorenzetti, conservées à Padoue et à Sienne, il y a de nombreuses représentations de guerriers mongols, reconnaissables tant à leur costume et à leurs armes qu'à leur physionomie et à la disposition particulière de leur chevelure[2]. La petitesse et l'obliquité des yeux, la proéminence des pommettes osseuses, la forte moustache et la tresse

XVIIe siècle, ils vendaient de la porcelaine de Chine à Paris, témoin ces vers du *Paris burlesque* de Scarron, que veut bien me signaler M. Saglio :

Menez-moi chez les Portugais,
Nous y verrons à peu de frais
Des marchandises de la Chine...
Et de la porcelaine fine.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 56.

2. Altichieri et Avanzo, *Martyre de sainte Catherine* dans l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue (Anderson, phot. n° 10383). Les assistants sont des Mongols avec longue tresse sur le dos et barbe en tire-bouchon. — Des mêmes, au même endroit, même sujet (Anderson, 10384). A g., soldats mongols avec casques pointus. — Des mêmes, dans l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue (Anderson, 10379), *Adoration des Mages*. Mongols à tresse et à casque pointu dans le cortège. — Des mêmes, au même endroit (Anderson, 10381), *Crucifixion*. Dans l'assistance, Mongols à tresse et casque pointu. — Jacopo Avanzo, *Soldats se partageant les vêtements de J.-C.*, dans la basilique de Sant'-Antonio à Padoue (Alinari, n° 13102). Les soldats sont des Mongols. — Ambrosio Lorenzetti, *Franciscains décapités en présence du Sultan*, à Sienne, église de Saint-François (Alinari, 9404). Les bourreaux sont des Mongols. — Je dois la communication des photographies citées dans cette note à l'obligeance de M. Berenson.

sont indiquées avec tant de précision qu'on ne peut douter de l'influence (médiate ou immédiate) de modèles appartenant à la race jaune. Comment les artistes de l'Italie du nord ont-ils connu des Mongols? En ont-ils rencontré à Venise et à Gênes, ou ont-ils eu à leur disposition des croquis faits dans l'Extrême-Orient



Fig. 148. — Guerrier mongol, d'après un dessin de Pisanello.

par des missionnaires? Ce sont là des questions auxquelles je ne puis encore répondre; mais le fait incontestable, c'est que, avant le milieu du XIVe siècle, époque qui est celle du premier évêché catholique à Pékin, Chinois et chinoiseries font leur apparition dans l'art occidental, où l'on n'en trouve que peu de traces au siècle suivant.

Ambrogio Lorenzetti travaillait à Sienne vers 1345; Altichieri florissait vers 1360. En 1380 naquit à Venise Vittore Pisano,

dit Pisanello, le plus grand, ou plutôt le seul *animalier* de l'école italienne. Parmi les dessins de cet artiste qui sont conservés au Louvre et qu'on peut dater de 1410 environ, il y en a deux qui doivent retenir ici notre attention. Le premier est celui d'un guerrier asiatique, de type incontestablement mongol (fig. 148), d'une exécution si serrée et d'une vérité si parfaite qu'on est tenté de le croire dessiné d'après nature. Ce Mongol n'est pas isolé dans l'œuvre de Pisanello; il en existe plusieurs autres exemplaires[1]. Assurément, quand on réfléchit à la puissance des traditions d'école dans l'art italien primitif, on pourrait penser que les Mongols de Pisanello dérivent de ceux de Lorenzetti et d'Altichieri; mais voici où le problème se complique. Depuis



Fig. 149. — Lièvre au *galop volant*, d'après un dessin de Pisanello.

longtemps, les admirables dessins d'animaux, dus au crayon de Pisanello, ont suggéré à la critique des rapprochements avec l'art chinois et l'art japonais; il est certain, en effet, que les chefs-d'œuvre de l'Extrême-Orient présentent seuls les mêmes qualités de réalisme que l'on constate dans les silhouettes d'animaux de Pisanello. Là encore, il peut n'y avoir qu'une rencontre, analogue à la ressemblance étonnante qu'on observe entre les œuvres grecques primitives et certains produits de la sculpture française au XIII[e] siècle; mais n'est-il pas permis d'admettre la possibilité d'une influence, quand on voit le dessin du lièvre courant qui fait partie de la collection du Louvre (fig. 149)? Ce

1. Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, p. 94 : « N° 2325. *Un guerriero asiatico e quattro studj di teste d'Orientali... Guerriero tartaro... Questo guerriero si ritrova nel fresco del* S. *Giorgio in* S. *Anastasia, a sinistra, nel gruppo dei guerrieri di fondo.* » Cf. n° 2326 : « *A sinistra, guerriero asiatico* ».

lièvre est au *galop volant*, attitude familière à l'art chinois et sans exemple en Europe depuis la fin de l'époque mycénienne. Ainsi, d'une part, Pisanello, né à Venise, a connu et dessiné des Mongols; d'autre part, il vivait à l'époque où le commerce de la Chine avec l'Italie devenait actif; enfin, on trouve dans son œuvre un motif de l'art chinois, ignoré de l'art du Moyen-Age et de la Renaissance. Ce qui atténue la portée de ce rapprochement, c'est que la figure du lièvre que nous avons reproduite est isolée dans l'œuvre de Pisanello; partout ailleurs, il a figuré les animaux en course au *cabré allongé*. La démonstration d'une influence de l'art chinois n'est donc pas faite; mais la possibilité de cette influence — par l'entremise, peut-être, d'un miroir gravé de l'époque des Han — est chose trop intéressante pour ne pas être notée en passant.

XIX

La mode de la « chinoiserie », qui va *crescendo* depuis le dernier tiers du XVIIe siècle[1], devient, dès la Régence et le début du règne de Louis XV, un facteur très important de l'art français. On possède, de cette époque, un grand nombre de vases chinois montés en bronze, de laques encastrés dans des meubles dont ils forment la décoration presque exclusive[2]. A côté de ces œuvres chinoises insérées, pour ainsi dire, dans des objets de fabrication occidentale, on constate de plus en plus, en Occident, tant dans le mobilier que dans la céramique et la peinture de genre, l'imitation des procédés et du style chinois. Les *vernis* imitent les

1. En 1697, le Jésuite Bouvet apporta à Louis XIV quarante-neuf volumes envoyés par l'empereur de Chine et fit publier, à son retour, un recueil dédié au duc de Bourgogne, *État présent de la Chine en figures*. Jusqu'en 1724, date de leur expulsion, les Jésuites de Chine firent plusieurs envois d'albums chinois à la Bibliothèque royale (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 358). Il y a déjà beaucoup de meubles chinois ou du genre chinois dans les inventaires de Louis XIV (Molinier, *Le mobilier*, p. 113).

2. « Mme de Pompadour aimait ces reconstructions hybrides; on voit dans le journal de Lazare Duvaux que des panneaux de provenance orientale ont été bien des fois utilisés pour constituer le mobilier des châteaux de la marquise » (Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 225). Voir aussi Migeon, *Rev. de l'art*, 10 sept. 1900, p. 200, et surtout Molinier, *Le mobilier*, p. 111 et suiv.

laques; les manufactures de Hollande et de France reproduisent des vases de forme chinoise, décorés de motifs chinois[1]; toute une série de peintres, Huet, Fraisse, Boucher, etc., s'exercent à figurer des « chinoiseries[2] » et les « cabinets chinois », les « pavillons chinois » se multiplient dans les demeures royales et princières, depuis Versailles et Chantilly jusqu'à Saint-Pétersbourg. Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous, c'est de constater que les montures des objets chinois, porcelaines ou laques, finissent par s'inspirer elles-mêmes du goût baroque des Célestes ; MM. Havard et Molinier ont eu parfaitement raison de signaler, dans ces derniers temps, l'influence de l'art des bronziers d'Extrême-Orient sur le style *rocaille* du XVIII siècle[3]. Pour la première



Fig. 150. — Cavalier chinois sur un meuble Louis XV.

fois dans l'histoire, nous constatons alors, sans contestation possible, la pénétration de l'art de l'Europe par celui de la Chine; il était réservé au XIXe siècle de voir exercer une influence analogue et plus profonde encore par l'art exquis des artistes japonais.

J'ai noté en 1900, à l'Exposition rétrospective du Petit Palais, une commode de laque appartenant à la préfecture de Tours et datant de la première partie du règne de Louis XV. Dans une monture en bronze française est enchâssée une composition chinoise laquée, représentant un cavalier chinois lancé au galop et

1. A Delft, on fit du pseudo-chinois dès le XVIIe siècle. A Sinceny (Aisne), vers 1740, on fabriquait des faïences ornées de figures chinoises polychromes (Jacquemart, *Merv. de la céramique*, t. III, p. 70, 174, 177).
2. Dimier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 353, 487.
3. Havard, *Dict. de l'ameublement*, art. *Chine*; Molinier, *Le mobilier*, p. 111-119.

frappant un lièvre de sa lance (fig. 150)[1]. *Ce cavalier est au galop volant.*

Cet exemple d'une peinture chinoise, avec représentation du *galop volant*, insérée dans un meuble du XVIIIe siècle, n'est certainement pas unique; mais on m'excusera de n'avoir pas eu le loisir d'en chercher d'autres dans l'interminable série des meubles et des vases fabriqués au XVIIIe siècle soit avec des éléments chinois, soit à l'imitation d'œuvres chinoises. Il me suffit de signaler ici comme caractéristique le meuble de la préfecture de Tours et de poser la question suivante, à laquelle des recherches ultérieures pourront seules donner une réponse certaine :

Est-ce par une simple coïncidence que des peintures chinoises, avec représentation du galop volant, ont été connues en Europe au XVIIIe *siècle, et que le motif du galop volant apparaît à la fin du même siècle, dans l'art de l'Europe occidentale?*

Comme le *galop volant* se rencontre d'abord dans des gravures populaires *anglaises*, il faudrait savoir si les artistes de ce pays étaient, vers 1794, familiers avec les œuvres de l'art chinois. C'est là une recherche qui peut et doit être faite, mais seulement en Angleterre et à la bibliothèque du British Museum.

Nous avons montré, dans la première partie de ce travail, que le motif du *galop volant* semble être comme le terme d'une évolution commencée au XVIIe siècle : les chevaux au galop s'allongent, se rapprochent du sol, s'appuient sur l'extrémité des pinces; d'autre part, le cheval au galop, franchissant une barrière ou un obstacle, est représenté *en l'air*; le jour devait venir où ces deux motifs se confondraient, où l'art figurerait le cheval au galop sous le même aspect que le cheval bondissant. Il est donc permis d'expliquer l'apparition, dans l'art européen, d'un motif irréel — qui n'est ni suggéré par la vision directe (sans quoi les Grecs et les artistes de la Renaissance ne l'auraient pas ignoré), ni autorisé par l'étude des traces de l'animal cou-

1. *Catal. illustré de l'Exposition rétrospective*, p. 193; *Revue de l'art*, 10 septembre 1900, pl. à la p. 192; *Exp. de l'art français*, t. I, pl. sans n°.

rant sur un sol mou — sans avoir recours à l'hypothèse d'une influence exotique. Mais, précisément, pour qu'une pareille influence pût s'exercer, pour qu'elle se soit exercée au XVIIIe siècle et non au XVe ou au XVIe, il faut que le terrain lui ait été comme préparé par une évolution de l'art tendant vers la création indépendante du même motif. Dans ma pensée, le contact de l'art chinois n'a été, au moment propice, que la cause déterminante d'une petite *révolution* qui, comme toutes les révolutions dont les effets sont durables, a été préparée, là où elle s'est accomplie, par une lente *évolution*.

XX

Ceux même qui ont suivi avec attention les développements de ce mémoire ne seront pas fâchés d'en trouver ici le résumé et les conclusions.

Les silhouettes successives que présente un quadrupède au galop échappent, par leur rapidité, à la vision ; l'art a dû, jusqu'en ces derniers temps, suppléer à l'impuissance de l'œil par des conjectures graphiques plus ou moins plausibles.

Avant 1879, époque où la chronophotographie a fait connaître, pour la première fois, les attitudes réelles d'un quadrupède au galop, l'art, tant ancien que moderne, tant européen qu'asiatique, n'a créé que quatre motifs du galop, à savoir le *canter*, le *cabré fléchi*, le *cabré allongé* et le *vol*.

De ces quatre motifs, un seul, celui du *canter*, est vérifié par la chronophotographie. Tous les autres sont irréels et de pure convention.

Le *canter* est le motif préféré de l'art grec à l'époque de Phidias. On le trouve rarement plus tôt, rarement aussi dans l'art postérieur, où il ne reparaît guère que par l'effet de l'imitation des chefs-d'œuvre classiques. Il est presque inconnu de l'art du Moyen-Age et de l'art moderne.

Le *cabré allongé* et le *cabré fléchi* sont les motifs dominants dans l'art égyptien, l'art assyrien, l'art gréco-romain, l'art du

Moyen-Age et l'art moderne jusque vers 1820. Ils ont pénétré dans l'art persan et dans l'art hindou ; seul, l'art chinois les a presque complètement ignorés.

Le *galop volant* paraît dans l'art mycénien et dans cette partie de l'art phénicien qui en dérive, mais non dans l'art ionien archaïque, qu'on rattache cependant à l'art ionien. De l'art mycénien, il semble avoir passé, par des intermédiaires encore mal connus, en Scythie, c'est-à-dire dans les vastes régions au nord et au nord-est de la mer Noire ; puis, de Scythie, en Chine (vers l'an 120 av. J.-C.) et dans la Perse sassanide (vers l'an 220 ap. J.-C.), pays où le motif du *galop volant* était peut-être, depuis longtemps déjà, familier à l'art *populaire* que nous ignorons. Pendant le Moyen-Age et les temps modernes, la Chine et le Japon sont les seuls pays du monde où le motif du galop volant ait prévalu.

En Europe, depuis le XVIIe siècle, on recourait parfois au motif du *galop volant* pour représenter des chevaux galopant dans les airs (épisodes de la Fable) ou franchissant des obstacles. On prit aussi l'habitude, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, de représenter les chevaux au *cabré allongé* sur les pinces, prêts à se détacher du sol, variété du motif principal qui se rencontre déjà dans l'art antique et qui semble comme un acheminement vers le motif du *galop volant*.

Si ce dernier motif paraît pour la première fois, en Angleterre, dans une gravure populaire de 1794, pour devenir fréquent vers 1820 et se répandre en France (1817) et en Allemagne (1835), cela s'explique peut-être par l'influence des modèles chinois (porcelaines et laques), qui furent importés et imités en grand nombre au XVIIIe siècle. Un cavalier chinois, au *galop volant*, figure sur une plaque laquée d'un meuble de luxe qui fut fabriqué en France vers 1730.

La découverte de la chronophotographie et la vulgarisation de ses résultats firent entrer l'art dans une voie nouvelle : à partir de 1886, le motif du *galop volant*, reconnu irréel, se montre de moins en moins dans la grande peinture ; mais il semble devoir

survivre dans l'art populaire, par lequel il a pénétré il y a cent ans dans le grand art.

*
* *

Au cours de ce travail, nous avons eu l'occasion d'étudier en passant quelques autres attitudes prêtées par les diverses écoles d'art aux animaux, telles que l'*aubin* et le *trot volant*; nous sommes convaincu qu'il y a tout profit pour les archéologues à continuer les recherches dans cette voie et que l'histoire de l'art, qui comprend celle des motifs et celle des styles, ne pourra qu'y gagner en amplitude et en précision.

Saint-Germain-en-Laye, mai 1901.

Angers. — Imp. A. Burdin et Cie, rue Garnier, 4.





VASE ET PLAT CHINOIS DE LA COLLECTION GRANDIDIER, AU LOUVRE
AVEC EXEMPLES DU « GALOP VOLANT »

Phototypie Berthaud, Paris





PLATS CHINOIS DE LA COLLECTION GRANDIDIER, AU LOUVRE

AVEC EXEMPLES DU « GALOP VOLANT »

Phototypie Berthaud, Paris




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01113 8092